

UNIVERSIDAD PABLO DE OLAVIDE DE SEVILLA



La influencia de la filosofía de Arthur Schopenhauer en la obra de Joseph Conrad

Tesis doctoral de Daniel Zurbano García

Dirigida por los profesores
Dr. Miguel Ángel Márquez Guerrero
Dra. Montserrat Martínez Vázquez

Sevilla, 2015

Esta tesis está dedicada a Miguel Ángel Márquez, a Salomé Camacho y a mi familia.

A la memoria del tito Mariano, con un recuerdo muy especial.

Contenido

ABREVIATURAS	7
1. INTRODUCCIÓN.....	8
1.1. Presentación	8
1.2. Estado de la cuestión.....	19
1.3. Schopenhauer y Conrad: vías de contacto	34
2. LA FILOSOFÍA DE ARTHUR SCHOPENHAUER	41
2.1. El mundo como representación: teoría del conocimiento.....	44
2.2. El mundo como voluntad: metafísica de la naturaleza	50
2.3. El mundo como representación: teoría estética.....	55
2.4. El mundo como voluntad: ética	61
3. LAS CARTAS: 1890-1898	72
ETAPA DE APRENDIZAJE (1890-1897).....	88
4. <i>ALMAYER'S FOLLY Y AN OUTCAST OF THE ISLANDS</i>	89
4.1. La descripción de la naturaleza.....	90
4.2. La retórica de la voluntad y la pasión.....	95
4.3. Pesimismo y fatalismo	101
4.4. Otras huellas de influencia	117
5. <i>TALES OF UNREST</i>	123
5.1. "The Idiots": pesimismo, fatalismo y ateísmo	123

5.2. “An Outpost of Progress”: Una parodia de la superación del <i>principium individuationis</i>	127
5.3. “The Lagoon” y “Karain”: El carácter ilusorio del mundo como representación	130
5.4. “The Return”: El triunfo de la metafísica schopenhaueriana	142
ETAPA DE LA CONSAGRACIÓN (1897-1902).....	153
6. THE NIGGER OF THE ‘NARCISSUS’	154
6.1. El Prefacio	154
6.2. El conflicto ético entre egoísmo y altruismo	164
6.3. La primacía de la intuición sobre la reflexión.....	171
6.4. Lo sublime schopenhaueriano	175
6.5. Otras huellas de influencia	177
7. “HEART OF DARKNESS”	181
7.1. Introducción.....	181
7.2. El motivo del Buda	183
7.3. La naturaleza humana y el ropaje de la civilización	189
7.4. Genio y locura	191
7.5. La vida como sueño	195
7.6. La retórica de lo inescrutable	198
7.7. La metafísica de la naturaleza	202
7.8. Fenómeno y <i>cosa en sí</i>	207
7.9. El mal, el sufrimiento y la compasión	213
7.10. La metafísica de la oscuridad	218
7.11. Conclusión.....	222

8. <i>LORD JIM</i>.....	225
8.1. El fatalismo	225
8.2. “El mundo como representación”: subjetividad y solipsismo	233
8.3. Otras huellas de influencia	245
9. <i>TYPHOON AND OTHER STORIES</i>	253
9.1.1. “Typhoon”: la primacía de la intuición	253
9.1.2. “Typhoon”: lo sublime schopenhaueriano	259
9.2. “Falk”: la voluntad de vivir	261
9.3. “Amy Foster”: el valor limitado de la compasión	271
9.4. “To-morrow”: el engaño de la esperanza	273
10. “THE END OF THE TETHER”	280
ETAPA DE MADUREZ (1903-1910)	284
11. <i>NOSTROMO</i>.....	285
11.1. La pesadilla de la historia	286
11.2. La vida es sueño	291
11.3. La metafísica de la oscuridad	294
12. <i>THE SECRET AGENT</i>.....	298
12. 1. Stevie y la parodia de la compasión schopenhaueriana	299
12.2. Nihilismo y pesimismo metafísico	307
12.3. Otras huellas de influencia	312
12.4. Conclusión.....	315
13. <i>UNDER WESTERN EYES</i>.....	317

13.1. El mundo como fantasmagoría.....	319
13.2. Razumov y el héroe trágico schopenhaueriano.....	325
13.3. Otras huellas de influencia	328
13.4. Conclusión.....	329
ETAPA DE TRANSICIÓN HACIA EL DECLIVE (1911-1917).....	331
14. VICTORY.....	332
14.1. Introducción.....	332
14.2. El padre de Axel Heyst y la figura de Arthur Schopenhauer	333
14.3. Pesimismo y nihilismo	342
14.4. Apariencia e ilusión y otras huellas de influencia	349
14.5. Conclusión.....	353
CONCLUSIONES	355
Etapas de aprendizaje.....	356
Etapas de la consagración	358
Etapas de madurez.....	362
Etapas de transición hacia el declive	364
Reflexión final.....	367
BIBLIOGRAFÍA.....	370
Fuentes primarias.....	370
Obras de Conrad	370
Obras de Schopenhauer	371
Otras fuentes primarias citadas	371
Fuentes secundarias	373

ABREVIATURAS

Obras de Conrad

AF: *Almayer's Folly*

OI: *An Outcast of the Islands*

NN: *The Nigger of the 'Narcissus'*

TU: *Tales of Unrest*

LJ: *Lord Jim*

Y: *Youth. Heart of Darkness. The End of the Tether*

T: *Typhoon and Other Stories*

N: *Nostramo*

SA: *The Secret Agent*

UWE: *Under Western Eyes*

PR: *A Personal Record*

V: *Victory*

NLL: *Notes on Life and Letters*

CL: *The Collected Letters of Joseph Conrad*

Obras de Schopenhauer

WWI: *The World as Will and Idea*

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Presentación

La obra de Joseph Conrad (1857-1924) ha demostrado ser una de las contribuciones más importantes a la literatura de nuestro tiempo, por su resonancia cultural, su anticipación de la historia y de la sensibilidad contemporánea, y su enorme influencia en el desarrollo de la narrativa en el siglo XX. Asimismo, el nombre de Conrad está inscrito en la historia de la literatura por haber sido un pionero del modernismo inglés, al crear obras que experimentan con el tiempo narrativo y el punto de vista, meticulosamente estructuradas para conformar sentidos múltiples cargados de ambigüedades irónicas, y saturadas de referencias a otras obras con las que se entabla un diálogo temático productivo. La crítica literaria y los estudios especializados han tardado bastante en reconocer el gran alcance de estos fenómenos de intertextualidad¹. Las obras de Conrad se nutren de múltiples textos y fuentes, aunque hay algunos autores especialmente relevantes, como Gustave Flaubert, Guy de Maupassant y Anatole France, influencias angulares en la conformación del estilo y el pensamiento de Conrad; o Fiodor Dostoievski, sin el cual sería imposible entender la novela *Under Western Eyes* (1911). Uno de estos escritores que merecen particular atención, a la vez que uno de los más interesantes para acercarse a la obra de Conrad en su contexto, es sin duda el filósofo alemán Arthur Schopenhauer (1788-1869).

A pesar de sus posibles fallas y contradicciones, la obra de Schopenhauer marca un hito insoslayable en la historia del pensamiento occidental, pero el impacto de su influencia no solo abarca la filosofía posterior (pensemos en Nietzsche, Bergson o

¹ Cf. DiSanto (2009: 224): “Conrad reveals much about other artists and writers specifically, and about the nature of thinking, knowing, and making art in general”.

Wittgenstein)², sino que se extiende de manera muy especial en la literatura de los siglos XIX y XX. El pensamiento de Schopenhauer ejerció una influencia significativa en escritores tan centrales en nuestra cultura como Tolstoi, Maupassant, Thomas Hardy, Franz Kafka, Marcel Proust, Thomas Mann o Jorge Luis Borges, además de Sigmund Freud y el propio Conrad³. La fortuna de Schopenhauer entre los escritores de creación obedece a diversas causas, entre las cuales podemos destacar las siguientes. En primer lugar, el profundo pesimismo de su filosofía hubo de esperar hasta el último tercio del siglo XIX para encontrar su lugar en la vida intelectual europea y presidir el decadentismo en el *fin de siècle*. Desde entonces, la cadena de acontecimientos históricos funestos ha contribuido a consagrar la figura de Schopenhauer como el inaugurador o visionario del nihilismo y de la desesperación metafísica, que en gran medida han dominado la cultura occidental hasta nuestros días.

En segundo lugar, la filosofía de Schopenhauer, aunque en modo alguno exenta de rigor o sistematicidad, comprende múltiples ángulos explorados a menudo de una manera insospechada, con una energía imaginativa que transforma el mundo conocido en algo nuevo aunque asimilable. La creatividad de su sistema filosófico hace palidecer la de muchas novelas y relatos fantásticos y, sin embargo, retiene cierto poder de convicción, la de quien creyó haber dado un gran paso en la resolución del enigma del mundo⁴. El enjuiciamiento de la filosofía de Schopenhauer como, ante todo, una obra

² Cf. Baillot (1927: 117): “Schopenhauer a donc exercé une action décisive sur la pensée bergsonienne, moins peut-être par son pessimisme que par sa théorie de la Volonté”. Harold Bloom (1973: 51) llama a Schopenhauer el “padre” de Nietzsche. Sobre la influencia de Schopenhauer en Wittgenstein véanse Gardiner (1975: 417-424) y Magee (1983: 286-315), así como el estudio de Micheletti (1967).

³ Véase el interesante resumen de Magee (1983: 379-390) sobre el asombroso calado de la influencia de Schopenhauer en escritores de creación, centrales en el canon literario, en diversas lenguas y tradiciones culturales desde el siglo XIX hasta la actualidad. Magee incluye a Conrad entre estos escritores, en una breve reseña que aporta citas de algunos de los estudios comentados en el estado de la cuestión.

⁴ En “Otro poema de los dones”, Borges rinde así tributo a Schopenhauer: “Gracias quiero dar al divino / laberinto de los efectos y de las causas / [...] por Schopenhauer, / que acaso descifró el universo” (Borges, 1981: 81).

artística es tal vez el que goza actualmente de mayor aceptación, pero el poder de contaminación de su pensamiento ha sido considerable. Así, la extraordinaria creatividad de la filosofía de Schopenhauer unida al gran calado y rango de ideas de su pensamiento ha encontrado su ámbito de influencia en la literatura imaginativa.

Finalmente, el estilo ameno y variado de Schopenhauer, que domina los distintos registros que convienen en cada momento, y su claridad expositiva terminan por convertirlo casi en un escritor literario a la manera de Platón⁵. Pero si Schopenhauer puede ser considerado un filósofo literario, Conrad es en gran medida un novelista filosófico, y esto los aproxima. En efecto, las novelas y relatos de Conrad están teñidos de un ambiente marcadamente filosófico en la exploración de ideas y temas centrales, sobre todo, porque con frecuencia la narración de lo particular se combina con la generalización abstracta. En este ambiente filosófico de las obras de Conrad, el pensamiento de Schopenhauer suele ocupar un lugar preponderante.

Así, el tema de esta tesis permite una aproximación a un caso fecundo e interesante de la relación entre literatura y filosofía en la narrativa moderna. El pensamiento filosófico de Arthur Schopenhauer ilumina el estudio de la obra de Conrad desde diversos ángulos, y aporta además numerosos matices que enriquecen nuestra comprensión del contexto cultural en el que Conrad escribe sus obras.

La relación entre Conrad y Schopenhauer ha suscitado el interés de la crítica especializada desde la década de 1960, pero la mayoría de los trabajos existentes abordan el tema desde un enfoque muy limitado: en artículos necesariamente centrados en aspectos de alguna obra concreta, en monografías cuyo objetivo principal no es el de

⁵ Baste pensar en el contraste entre el estilo de Schopenhauer y el de su admirado Immanuel Kant, mucho más abstruso.

estudiar esta relación, o en estudios monográficos que solo se ocupan de algunas obras⁶. Por ello, es necesario un estudio sistemático sobre la influencia de la filosofía de Schopenhauer en cada una de las etapas de la obra de Conrad, pues este enfoque es el más adecuado para entender el impacto que el pensamiento de Schopenhauer tuvo en la obra de Conrad a lo largo de toda su carrera.

Además, como se verá en el capítulo dedicado al estado de la cuestión, no se ha alcanzado un consenso entre los especialistas en la obra de Conrad, que han dejado un campo abierto para el estudio sistemático. Aunque la mayoría de los críticos coinciden en señalar la importancia de la influencia de Schopenhauer en la etapa formativa y en la novela *Victory* (1915)⁷, el hallazgo de la evidencia textual de esta influencia en *The Secret Agent* (1907), la alusión a “phenomena of this world of vain effort and illusory appearances” (SA, 120), sirvió de estímulo para nuestra investigación del contexto schopenhaueriano en el trasfondo ético y metafísico de esta novela y, a partir de ahí, de toda la obra de Conrad. Así, esta tesis pretende demostrar que la influencia de Schopenhauer también se refleja en las novelas de la etapa de madurez, lo que permite rellenar el vacío anterior a la supuesta abrupta reaparición de la influencia del filósofo alemán en la tardía novela *Victory*, y que consecuentemente la influencia de la filosofía de Schopenhauer es una constante en toda la obra de Joseph Conrad.

La consideración de la obra de Conrad en conjunto ha permitido observar una evolución dinámica en las diferentes etapas de su trayectoria literaria, que se pretende elucidar a través del análisis de todas las obras de Conrad en las que se aprecian huellas de influencia relevantes. Asimismo, conviene insistir en los principios en los que se basa nuestra investigación. En primer lugar, las cartas de la década de 1890 y las dos

⁶ Al primer tipo pertenecen los trabajos de Knowles (1994) y Caufield (2011); al segundo Johnson (1971a) y Wollaeger (1990), y al tercero Panagopoulos (1998). Estos y otros estudios serán comentados en el siguiente apartado de la introducción.

primeras novelas, *Almayer's Folly* (1895) y *An Outcast of the Islands* (1896), prueban que Conrad estaba familiarizado con el pensamiento y la obra de Schopenhauer desde el inicio mismo de su carrera literaria. En segundo lugar, partiendo de que en la novela *Victory* (1915) se dan también huellas de influencia irrefutables, se pretende demostrar en el análisis de las obras intermedias la existencia de una continuidad entre ambos puntos. Finalmente, se aspira a demostrar en el análisis de las diferentes obras a lo largo de distintas etapas que el conocimiento de la filosofía de Schopenhauer por parte de Conrad no era superficial, sino completo y profundo.

Por ello, utilizamos siempre el concepto de *influencia* por ser el más adecuado en el campo de la teoría y la crítica literaria para referirse a la relación entre ambos autores. Puesto que sabemos que Conrad leyó a Schopenhauer y que el pensamiento del filósofo alemán fue particularmente influyente en el inicio de la carrera literaria de Conrad, no parece adecuado explicar la relación en términos de poligénesis. Darío Villanueva (1995) explica la necesidad del surgimiento, desde la segunda mitad del siglo XX, de una nueva tendencia en los estudios de literatura comparada, hoy consolidada, que aspira a superar las limitaciones de la escuela positivista, centrada en las relaciones causales, para alcanzar una comprensión más universal de los fenómenos literarios⁸. Esta tesis quiere aunar esas dos grandes tendencias, no necesariamente excluyentes, de la literatura comparada (cf. Villanueva, 1995: 196).

Por un lado, el tema de estudio exige un enfoque positivista, en la medida en que la relación entre la obra de Conrad y la de Schopenhauer se explica primordialmente como una relación de influencia literaria. Por otro lado, sin embargo, un estudio comparado sobre la obra de Conrad y la filosofía de Schopenhauer que se limite

⁷ Solo unos pocos críticos niegan que haya una influencia significativa de Schopenhauer en la obra de Conrad.

exclusivamente a aquellos aspectos en que sea demostrable con absoluta certeza una relación causal de influencia, se ve seriamente empobrecido, y ello también debido a las características específicas del tema de estudio. Es más, si bien no todos los paralelismos o contrastes analizados en esta tesis pueden explicarse por la influencia de Schopenhauer con el mismo grado de certeza, precisamente porque la influencia fue profunda y duradera, cualquier punto de contacto puede resultar de gran interés para un estudio comparado. Aun así, nos hemos abstenido de señalar muchos de estos posibles puntos de contacto, al centrarnos en los que se han considerado de mayor importancia para una interpretación global.

Así pues, esta tesis tiene tres objetivos principales. En primer lugar, abordar el estudio de la influencia de la filosofía de Schopenhauer en el conjunto de las obras de Conrad de manera sistemática, a partir de las evidencias disponibles. En segundo lugar, se pretende interpretar el sentido de la incorporación de ideas schopenhauerianas en el análisis de las obras individuales. Finalmente, se aspira a trazar la evolución de la influencia de Schopenhauer a lo largo de las distintas etapas en la trayectoria literaria de Conrad y valorar el impacto de esta influencia para una interpretación global del pensamiento de Conrad como novelista filosófico⁹. Una tesis como esta necesariamente se apoya en diversos hallazgos e interpretaciones previas, pero se aspira a aportar nuevas evidencias textuales no señaladas por la crítica especializada, desde un enfoque y una línea de investigación originales. Así, por ejemplo, la evidencia textual que proporciona este pasaje de la novela *An Outcast of the Islands* (1896), supone la irónica conversión del primitivo Babalatchi en un filósofo pesimista; la frase final es una

⁸ El título de *El polen de ideas* (Villanueva, 1991) hace referencia a una hermosa formulación de William Faulkner, gran admirador de la obra de Conrad, sobre la poligénesis.

⁹ Pues, como afirma Pablo Zambrano (1994: 20-21): “El objetivo principal de la literatura comparada debe ser precisamente el de romper la barrera que hay entre ‘explicación’ y ‘comprensión’ para no quedarse en la mera afirmación de que tal o cual autor ‘influye en’ un segundo autor, sino para descubrir por qué influye, cómo lo hace y de qué manera afecta al resultado final”.

alusión encubierta a la figura del propio Schopenhauer que anticipa su participación protagonista en la novela *Victory* (1915), y refleja la inmersión de Conrad en el pensamiento de Schopenhauer en sus inicios literarios:

The mind of the savage statesman, chastened by bereavement, felt for a moment the weight of his loneliness with keen perception worthy even of a sensibility exasperated by all the refinements of tender sentiment that a glorious civilization brings in its train, among other blessings and virtues, into this excellent world. For the space of about thirty seconds, a half-naked, betel-chewing pessimist stood upon the bank of the tropical river, on the edge of the still and immense forests; a man angry, powerless, empty-handed, with a cry of bitter discontent ready on his lips; a cry that, had it come out, would have rung through the virgin solitudes of the woods, as true, as great, as profound, as any philosophical shriek that ever came from the depths of an easy-chair to disturb the impure wilderness of chimneys and roofs (*OI*, 176).

En este otro ejemplo, observamos que esta referencia al nirvana budista en el relato “Falk: A Reminiscence” cumple la función temática de contraste entre la afirmación de la voluntad de vivir encarnada en Falk y su negación en el pensamiento budista, según la interpretación nihilista del budismo de Schopenhauer:

During the afternoon I looked at times at the old homely ship, the faithful nurse of Hermann’s progeny, or yawned towards the distant temple of Buddha, like a lonely hillock on the plain, where shaven priests cherish the thoughts of that Annihilation which is the worthy reward of us all (*T*, 172).

En esta tesis se ofrecen análisis completamente novedosos de obras como los relatos “Typhoon” y “To-morrow” y la novela *The Secret Agent*. Se argumenta que el impacto de la filosofía de Schopenhauer en las obras de Conrad es de mayor alcance del que se ha reconocido, al reflejarse huellas de influencia significativas en todas y cada una de las etapas de la trayectoria literaria de Conrad, excepto la última de franco declive. En los capítulos dedicados a “Heart of Darkness” y *Victory* se indaga en el profundo conocimiento de Conrad del pensamiento filosófico de Schopenhauer tal como se refleja en estas obras. Asimismo, se examina el interés de Conrad por la doctrina fatalista schopenhaueriana, a partir de las evidencias que proporcionan las

primeras cartas, en obras como *An Outcast of the Islands* (1896), *Lord Jim* (1900) y *Under Western Eyes* (1911).

La metodología adoptada es comparatista e interdisciplinar. El análisis pormenorizado de las obras de Conrad se lleva a cabo con abundantes citas de las obras de Conrad y las de Schopenhauer, que sirven de base para la exégesis. Además, como se argumenta que las obras de Conrad reflejan un amplio conocimiento de las ideas filosóficas de Schopenhauer, este trabajo aúna el estudio de la literatura y de la filosofía, si bien el centro de interés es siempre la obra de Joseph Conrad. El corpus objeto de estudio lo constituyen todas las obras de Conrad, incluida la correspondencia. Solo se excluyen del corpus acotado para la investigación las obras escritas en colaboración con Ford Madox Ford¹⁰.

Son necesarias algunas aclaraciones sobre la periodización de las obras de Conrad que se maneja en esta tesis, pues es fundamental para el análisis de la evolución dinámica que se observa en las sucesivas etapas. Se distinguen cuatro etapas: la etapa de aprendizaje, la etapa de la consagración, la etapa de madurez y la etapa de transición hacia el declive. El último período, el del declive manifiesto (en relación con los logros de las anteriores obras maestras conradianas) queda excluido del análisis, por considerar que en esta última etapa no hay huellas de influencia significativas.

La periodización manejada en este trabajo sigue la adoptada por Hervouet (1990), pues creemos que es muy acertada en cuanto a la delimitación de los grupos de obras que definen una etapa por sus rasgos comunes y distintivos. No obstante, se diferencia en los títulos elegidos para nombrar cada etapa. Hervouet distingue, después de la primera etapa, tres etapas de madurez: la primera etapa de madurez, la segunda y la tercera. En esta tesis, en cambio, consideramos que el período de las novelas políticas

Nostromo (1904), *The Secret Agent* (1907) y *Under Western Eyes* (1911) es el más adecuado para el título de la etapa de madurez, mientras que el período inmediatamente posterior prefigura el declive manifiesto, por lo que se le denomina etapa de transición hacia el declive. Finalmente, aunque el período anterior a la etapa de madurez incluye algunas de las mejores obras de Conrad, como *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897), “Heart of Darkness” (1899) y *Lord Jim* (1900), se distingue de la etapa siguiente por un menor dominio del material narrativo, y únicamente por esa razón juzgamos inadecuado aplicar el término de “madurez”, que en estricto sentido corresponde a la siguiente etapa. Hemos elegido el término de “etapa de la consagración” para denominar la segunda etapa, pues este período, caracterizado por la excelencia artística y una extraordinaria energía creativa, supuso en efecto la consagración de Conrad como escritor.

Además del apartado sobre el estado de la cuestión, en el que se comentan los estudios que han abordado previamente la relación entre Schopenhauer y Conrad, esta tesis incluye un capítulo introductorio en el que se resumen los puntos principales de la doctrina de Schopenhauer. Se ha hecho así porque se entiende que las huellas de influencia de la filosofía de Schopenhauer en la obra de Conrad no son en modo alguno superficiales, sino fruto del conocimiento y la reflexión. De hecho, fácilmente se comprobará que la práctica totalidad de las ideas resumidas en ese capítulo introductorio encuentran su lugar en el análisis de las obras.

El apartado de esta introducción titulado “Schopenhauer y Conrad: vías de contacto” tiene por objetivo presentar las pruebas disponibles que sirven de base y punto de partida para el análisis comparado subsiguiente, centrado en la vía de la influencia directa. Por último, el estudio sistemático y completo de las huellas de

¹⁰ Las tres obras escritas en colaboración con Ford Madox Ford son *The Inheritors* (1901),

influencia presentes en las cartas de Conrad de la última década del siglo XIX y principios del siglo XX tiene un indudable interés intrínseco, al tratarse, en general, de las cartas más literarias de todas cuantas se conservan hasta la muerte del escritor en 1924. Pero también suponen un indicio importante del grado de influencia del pensamiento de Schopenhauer en los inicios de Conrad como literato, que se refleja en las primeras obras.

Desde las primeras novelas de ambiente exótico hasta *Victory* la influencia de Schopenhauer en las obras de Conrad traza el dibujo de una evolución dinámica, desde la inmersión profunda, pasando por el distanciamiento crítico hasta el rechazo ambivalente, tal como se argumentará en el análisis de las sucesivas etapas de la trayectoria literaria de Conrad y se resumirá en las conclusiones generales.

Por último, sobre las fuentes primarias manejadas es necesario puntualizar que se han utilizado las ediciones críticas de la colección *The Cambridge Edition of the Works of Joseph Conrad*. Sin embargo, cuando se trata de obras de Conrad que aún no están disponibles en dicha colección, se han utilizado diversas ediciones fácilmente accesibles, en editoriales como Oxford o Penguin, normalmente a cargo de expertos conradistas. En cuanto a las obras de Schopenhauer, se han utilizado las traducciones al inglés que Conrad pudo leer según las pruebas disponibles y el consenso crítico establecido, tal como se explicará en el apartado titulado “Schopenhauer y Conrad: vías de contacto”.

Las fuentes secundarias utilizadas son principalmente de tres clases. En primer lugar, se presta especial atención en esta tesis a todos aquellos estudios que en mayor o menor medida tienen una relación directa con el tema de esta tesis, sobre todo los trabajos comentados en el capítulo del estado de la cuestión. En segundo lugar, se han

consultado muchos trabajos en el campo de los estudios conradistas, sobre todo en el ámbito anglófono, que aunque no tengan una relación directa con el tema de la tesis, son de referencia obligada en este campo de estudio. Finalmente, aunque el centro de interés de esta tesis es la obra de Joseph Conrad, se han consultado diversos estudios sobre el pensamiento y la obra de Schopenhauer. En la bibliografía, solo se incluyen las obras citadas a lo largo de la tesis.

La realización de esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la concesión de una beca de Formación del Profesorado Universitario (FPU) del Ministerio de Educación (referencia AP-2010-4285). Quisiera expresar mi más profundo agradecimiento al profesor Miguel Ángel Márquez Guerrero, pues sin él esta tesis no existiría. La profesora Montserrat Martínez Vázquez, codirectora de la tesis, ha hecho además que mi experiencia como becario pre-doctoral en el departamento de Filología y Traducción de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla sea muy gratificante. Asimismo, quisiera dar las gracias al profesor Alistair Davies, responsable de mi estancia en la Universidad de Sussex desde el 12 de mayo hasta el 12 de diciembre de 2014. Cedric Watts, Profesor Emérito en la Universidad de Sussex, supervisó parte de este trabajo durante mi estancia, y por ello le estoy profundamente agradecido. También quisiera dar las gracias al profesor Laurence Davies, que amablemente ha proporcionado uno de los informes necesarios para la solicitud de la mención internacional.

Quisiera expresar mi agradecimiento al servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, así como al servicio de préstamo interbibliotecario de la Universidad de Huelva. También me gustaría dar las gracias a mi familia, en especial a mis padres, a mi hermano y a mis abuelos, por su apoyo. Por

último, el apoyo y los consejos de Salomé han sido indispensables para poder llevar esta tesis a buen término desde el principio hasta el final.

1.2. Estado de la cuestión

La influencia del pensamiento de Arthur Schopenhauer en la obra de Joseph Conrad ha sido reconocida por la crítica especializada, y existen varios trabajos que abordan esta relación desde diversos enfoques¹¹. Sin embargo, dada la importancia de la influencia de Schopenhauer en la obra de Conrad, objeto de esta tesis, los estudios que se han ocupado del tema hasta el momento son insuficientes, pues tratan la cuestión de un modo tangencial. Esto no es una falla de las monografías o artículos que se ocupan del tema, puesto que los artículos necesariamente tratan un aspecto específico de la relación entre ambos escritores y ninguna de las monografías existentes tiene por objetivo explorar la relación de manera exhaustiva. No obstante, es necesario definir la relación de influencia entre Schopenhauer y Conrad de manera precisa en un estudio sistemático que, con afán de exhaustividad, explore las huellas de influencia en todas las obras de Joseph Conrad (novelas, relatos, ensayos y epistolario). No se ha realizado ningún trabajo que reúna esas características, pero se trata de un enfoque que aspira a despejar muchas de las incógnitas que aún existen sobre el tema, y que permite una comprensión global del auténtico impacto del pensamiento filosófico de Schopenhauer en la obra de Conrad. A continuación se ofrece un repaso de los trabajos que han abordado esta relación de influencia entre Schopenhauer y Conrad.

Said (1966) adopta un enfoque fenomenológico para explorar la evolución de la “conciencia” de Conrad tal como esta se manifiesta en el análisis conjunto de sus cartas

y sus relatos. Este análisis revela la afinidad entre el pensamiento de Conrad y el de Schopenhauer, a quien Said alude explícitamente en varias ocasiones, sobre todo en relación al egoísmo y el concepto de *voluntad* schopenhaueriana:

Conrad was able courageously to articulate, after the example of Schopenhauer [...], the artistic cosmology of narrative fiction and its dependence upon the recollecting subjective consciousness, in this way seeking salvation from the terrible will to live that enslaves every human being. Conrad was at home with these ideas and terms¹² (Said, 1966: 102-103).

Como también se observa en este fragmento, Said sugiere que la concepción estética de Conrad es afín a la teoría estética de Schopenhauer:

In its search for an image, the creative mind asserts its own identity against the obstructing darkness of truth. Schopenhauer also had described the artist's accomplishment as one of "pure knowing," wherein the dark and formless power of the will was challenged and denied by an artistic creation¹³ (Said, 1966: 140).

La principal aportación de Said, en el tema que nos ocupa, es haber detectado la relevancia de la filosofía de Schopenhauer en la conformación del pensamiento de Conrad. Esto comporta necesariamente una relación de influencia literaria, aunque Said

¹¹ Estos son principalmente Kirschner (1968: 266-277), Johnson (1971a), Wollaeger (1990), Scheick (1990: 114-129), Knowles (1994), Panagopoulos (1998), Madden (1999), Ray (2008) y Caulfield (2011). Estos y otros trabajos se comentan en este apartado.

¹² Said (1966: 102, 212 n.15) apunta que el primer contacto de Conrad con la filosofía de Schopenhauer tuvo lugar probablemente a través de la lectura del ensayo de Ferdinand Brunetière "La Philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme", en *Essais sur la littérature contemporaine* (París, 1892). Sin embargo, aunque efectivamente Conrad conocía los escritos de Brunetière, las evidencias internas de la obra de Conrad sugieren un conocimiento directo de la obra de Schopenhauer, que debió ser anterior a la fecha de publicación del ensayo de Brunetière mencionado, pues existen huellas de influencia en la correspondencia preservada de Conrad en años anteriores a esa fecha. Como concluye Hervouet (1990: 314 n.93): "Conrad's familiarity with Brunetière's writings through the copies of the *Revue des deux mondes* sent to him by his 'chère Tante' gives weight to Said's suggestion that Conrad probably knew his 'La Philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme', [...] although it was not necessarily, as Said also suggests, his first encounter with Schopenhauerian ideas".

¹³ Más adelante, Said insiste en esta idea: "It is, in other words, only the Schopenhauerian artist who, with artistic imagery, temporarily denies the will to live" (Said, 1966: 149). Que diversos aspectos de la teoría estética schopenhaueriana ejercieron influencia en la teoría y la práctica novelística de Conrad es algo que se verá confirmado y ampliado en este estudio.

evita el uso de este término¹⁴. Su monografía contiene algunas observaciones que ponen de manifiesto las similitudes en el pensamiento de ambos autores pero, al no ser este el tema de estudio, la posibilidad de un análisis comparado más detallado no se desarrolla.

Kirschner (1968: 266-277) tiene el mérito de ser uno de los primeros críticos en destacar la importancia de la influencia de la filosofía de Schopenhauer en la obra de Conrad, y aporta diversas evidencias textuales. Según Kirschner, Conrad, al igual que Schopenhauer, veía en la voluntad la raíz del mal y del sufrimiento, aunque para él la negación de la voluntad no supone tanto una renuncia ascética como un acto heroico. Kirschner llega a la conclusión de que aunque Conrad se interesó de modo ocasional por ideas nietzscheanas, su pensamiento ético y estético fue siempre muy próximo al de Schopenhauer. Por lo demás, los interesantes comentarios de Kirschner abarcan obras como *An Outcast of the Islands*, *The Nigger of the 'Narcissus'*, *Lord Jim*, "Heart of Darkness", "Typhoon" y "Falk", así como el Prefacio de *The Nigger of the 'Narcissus'* y algunos de los ensayos recogidos en *Notes on Life and Letters*, aunque sorprendentemente no menciona *Tales of Unrest* ni *Victory*, dos obras en las que el influjo de Schopenhauer se percibe con especial claridad. No obstante, pese al caudal de aportaciones de Kirschner, las ideas están apenas esbozadas o simplemente enunciadas: la parte de la monografía dedicada a la influencia del filósofo alemán en la obra de Conrad ocupa apenas diez páginas.

Watts (1969: 25) afirma: "Possibly the most direct literary contribution to Conrad's pessimism was made by Schopenhauer". El presente trabajo explora en profundidad, en el análisis de las obras, en qué medida el pesimismo de Conrad refleja la influencia de Schopenhauer. Además, Watts (1989: 48) destaca tres aspectos de la

¹⁴ En otro lugar, Said (1976: 65) comenta de modo tangencial, aunque con acierto, la actitud ambivalente de Conrad respecto a Schopenhauer, pero el hecho mismo de que compare esta actitud con la de Nietzsche sugiere la importancia del grado de influencia: "Conrad and Nietzsche were disaffected and

obra de Conrad en los que la influencia de Schopenhauer es significativa: el concepto conradiano de “ilusión” (*illusions*), la poética del Prefacio de *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897) y el personaje del padre de Axel Heyst en *Victory* (1915), inspirado en la figura del filósofo alemán.

Pocos años después del estudio de Kirschner, Johnson (1971a) publicó el que sigue siendo uno de los trabajos más importantes de cuantos tocan la relación de influencia entre Schopenhauer y Conrad. Partiendo del concepto de “modelos psicológicos”, y adoptando un enfoque deudor del estudio fenomenológico de Said, Johnson se propone trazar la evolución de las estructuras mentales que dominan el pensamiento conradiano a lo largo del tiempo. En todas ellas la influencia de Schopenhauer resulta decisiva, no solo por el predominio de sus ideas en el contexto cultural de finales del siglo XIX, sino porque el pensamiento schopenhaueriano era muy afín al del propio Conrad, que podía así usarlo como punto de partida para elaborar su propia visión en el mundo ficticio de sus creaciones:

Conrad apparently found in Schopenhauer support for his own attitudes and dispositions. The fact that his work sometimes implicitly criticizes certain Schopenhauerian recommendations only confirms the importance of his general sense of satisfaction (Johnson, 1971a: 23).

Así, según Johnson, Conrad parte de un rudimentario modelo basado en el concepto de *voluntad* schopenhaueriano en sus dos primeras novelas, que cambia radicalmente por otro modelo basado en el conflicto entre egoísmo y compasión en *The Nigger of the 'Narcissus'*, también de evidente raíz schopenhaueriana. Este modelo vuelve a sufrir un cambio radical a partir de “Heart of Darkness” y *Lord Jim*, que continúa en *Nostromo* y *Under Western Eyes*, y en el que la “autoimagen” se convierte

yet admiring students of Schopenhauer. Each was temperamentally in agreement with Schopenhauer's

en el concepto clave: “the drama of self-image was in many ways the focus of his art and provided him with a model much more flexible than the categories of classical psychology” (Johnson, 1971a: 207). Johnson sostiene que el interés principal de Conrad en las obras que reflejan su mayor grado de madurez artística y en las que su “modelo psicológico” llega a su versión definitiva reside en el efecto de la voluntad en la autoimagen, y en las tensiones derivadas de la concepción ideal que los personajes tienen de sí mismos. Aunque Johnson señala que este modelo guarda relación con el idealismo schopenhaueriano, argumenta que la visión metafísica de Conrad y su énfasis en la responsabilidad moral de toda elección lo convierten en un precursor del existencialismo (Johnson, 1971a: 212-213)¹⁵.

El ambicioso estudio de Johnson concede a la filosofía de Schopenhauer la importancia que merece en la conformación del pensamiento conradiano, y contiene numerosas observaciones que han sido de gran utilidad en la elaboración de esta tesis. El objetivo de su trabajo no es analizar la influencia del pensamiento de Schopenhauer en la obra de Conrad, sino el estudio de los modelos psicológicos que gobiernan la obra de Conrad en cada etapa. La atención que dedica a Schopenhauer se debe al hallazgo de

pessimistic philosophy, although each – in similar ways – was critical of its principal arguments”.

¹⁵ Véase también Johnson (1971b) para una lectura existencialista de “Heart of Darkness”. La postura de que el pensamiento de Conrad lo convierte en un proto-existencialista ha sido defendida por Das (1980) y Bohlmann (1991), entre otros. Esta línea de interpretación se basa en tensiones presentes en la obra de Conrad como la soledad del ser humano frente a la indiferencia del entorno natural, la alienación y la angustia, y el énfasis en la responsabilidad moral del individuo (véase especialmente Bohlmann, 1991: xv-xvi). Hay, sin embargo, una diferencia fundamental entre el pensamiento de Conrad y el existencialismo sartreano (por señalar una de las corrientes más utilizadas en los estudios comparados de Conrad y el existencialismo), que concierne a la concepción de la individualidad. Para Sartre, la individualidad es el resultado de un proyecto personal libremente elegido, sin ningún determinismo en el carácter, de manera que el hombre no es más que lo que hace de sí mismo. Conrad, en cambio, muestra repetidamente en sus obras y en su correspondencia que el individuo no puede elegir ni cambiar lo que es. Esta concepción de la individualidad lo acerca más a la filosofía de Schopenhauer, en la que la inmutabilidad del carácter juega un papel fundamental. Véase esta carta de Conrad del 30 de marzo de 1913: “Une de mes petites vanités est de croire que je sais lire. Vous et moi voyons la destinée sous un angle un peu différent. Pensez Vous qu’il soit si difficile de rester ce qu’on est? Il est bien plus pénible de se dépêtrer de ce qu’on est que de demeurer fidèle a soi-même. Mais peut-être il est bon débonder dans le sens du décret mystérieux qui nous fait ce que nous sommes pour toute la vie. Vous le dites. Eh bien – peut-être? Le problème de la vie n’est pas déjà si simple. J’ai dans l’idée que vous le savez aussi bien que

que su pensamiento resulta ser determinante en la conformación de estos modelos psicológicos. No obstante, para Johnson esta influencia es más pronunciada en las primeras etapas, antes de que el pensamiento de Conrad adquiriera la madurez de su visión propia y definitiva. Por ello, el estudio de la relación entre Schopenhauer y Conrad se centra sobre todo en las primeras obras.

Aunque se trate de un breve comentario relegado a una nota en un ensayo sobre la relación entre Conrad y Rousseau, merece la pena citar estas palabras de Zdzisław Najder, pues muestran que no hay unanimidad en considerar significativa la influencia de Schopenhauer en Conrad:

One has to beware of such accidental analogies in analysing Conrad's philosophical views. For example the affinity with Schopenhauer has been exaggerated: Conrad shared neither his ethics nor his epistemology, the two notable elements of Schopenhauer's thought (Najder, 1976: 89 n.3).

Al margen de que, como se tratará de mostrar en esta tesis, la relación de Conrad con Schopenhauer no es una cuestión de “analogías accidentales”, sino de influencia literaria, es oportuno hacer algunas observaciones sobre el juicio de Najder. En primer lugar, aparte de la ética y la epistemología, Conrad se interesó por la teoría estética e incluso por la metafísica schopenhaueriana. En segundo lugar, que Conrad fuera crítico con la ética de Schopenhauer no significa que no haya una relación de interés e influencia, como también se argumentará en este trabajo¹⁶. Finalmente, se dan en

moi. Les grands-esprits (je pense a Niet[zs]che) ne s'en aperçoivent pas. Leur métier n'est pas d'y regarder de trop près” (*CL*, vol. 5, 202-203).

¹⁶ En el ensayo de Najder, resulta interesante esta idea sobre la relación de Conrad con Rousseau: “In his attitude towards Rousseau's ideas we are rather dealing with an opposition-obsession syndrome: although Conrad's reaction to Rousseau was predominantly negative, the ideas he condemned left on him an indelible imprint” (Najder, 1976: 83). Pues estas palabras son perfectamente aplicables a la actitud de Conrad respecto a la ética de Schopenhauer. Por otro lado, Martin (2002), en una reseña crítica de Panagopoulos (1998), se muestra escéptico sobre la posibilidad de abordar el estudio de la influencia de Schopenhauer en Conrad, y se refiere a Schopenhauer y Nietzsche como: “two philosophers he neither especially respected nor celebrated” (Martin, 2002: 235). Conrad manifestó en varias ocasiones una actitud crítica hacia el pensamiento de Nietzsche, pero el manejo de ideas nietzscheanas en algunas de sus obras es innegable. En cambio, sobre Schopenhauer nunca se pronunció en ningún sentido, pero las evidencias textuales internas dan testimonio de una influencia incuestionable. El caso de Dostoievski,

Conrad algunos puntos importantes en común con la epistemología de Schopenhauer, como la predilección por el conocimiento intuitivo frente a la reflexión abstracta o el cuestionamiento de la realidad empírica como “ilusoria”, presente sobre todo en las primeras obras de Conrad.

El influyente trabajo de Watt (1979a) también contiene algunas observaciones sobre el influjo del filósofo alemán en Conrad. En concreto, comenta la influencia de Schopenhauer en la composición del Prefacio de *The Nigger of the 'Narcissus'*, la posible raíz schopenhaueriana de la metáfora del “velo”, recurrente en la obra de Conrad, y la muerte de Lord Jim como ejemplo de tragedia en el sentido que le otorga Schopenhauer (Watt, 1979a: 86-87, 185, 350). Los comentarios sobre Schopenhauer forman parte del proyecto, que Watt lleva a cabo en su extensa monografía, de situar a Joseph Conrad en el amplio contexto cultural de finales del siglo XIX, a pesar de lo cual la presencia de Schopenhauer en su estudio es sorprendentemente escasa.

Bonney (1980: 3-30) estudia la presencia del pensamiento oriental en las obras de Conrad, y sostiene que la obra capital de Schopenhauer fue probablemente una de las fuentes principales para la incorporación de estas ideas en las obras de Conrad:

[A] familiarity with the primary sources of Oriental philosophy cannot be claimed with any certainty for Conrad, but he did read Schopenhauer, and Schopenhauer assimilated a great deal of this material in *The World as Will and Idea*. Indeed, an understanding of this work is necessary for any comprehensive response to Conrad's fiction, and it is particularly important for an adequate response to the tales set in the Far East (Bonney, 1980: 9).

Esta tesis de Bonney se ve confirmada y ampliada en nuestro propio trabajo. Especialmente en los capítulos dedicados al relato “Falk” y la novela *Victory*, se comprobará que las alusiones al pensamiento y las religiones orientales cumplen una función temática en relación a la fuerte presencia de Schopenhauer en ambas obras.

públicamente denostado por Conrad, también sirve para refutar el planteamiento de Martin. Shaffer

En la década de 1990 aparece lo que podría considerarse como un resurgimiento del interés por la influencia de Schopenhauer en la obra de Conrad, con la publicación de destacados trabajos como los de Scheick (1990), Wollaeger (1990), Knowles (1994), Panagopoulos (1998) y Madden (1999). *Fictional Structure and Ethics: The Turn of the Century English Novel* (1990), de William J. Scheick, propone una revisión crítica de la novela inglesa de finales del siglo XIX a través del estudio de varios autores clave en el cambio de siglo (Bennett, Wells, Hardy, Conrad), y sostiene que con frecuencia estos escritores compartían un mayor interés por la “estructura de la ficción” que por la caracterización y, sobre todo, que se centraban en la interrelación entre estructura y cuestiones éticas. En el análisis de Scheick de tales problemas éticos, el concepto de *compasión* schopenhaueriana resulta de especial importancia.

En este sentido, lo más destacable del estudio de Scheick por lo que respecta a la relación entre Schopenhauer y Conrad es el capítulo dedicado a “Heart of Darkness”, en el que Scheick interpreta la obra en clave schopenhaueriana a partir de dos conceptos principales: la *representación* (*Vorstellung*), con especial atención al carácter fenoménico del mundo conocido, y la *compasión*. Scheick afirma: “Quite possibly [‘Heart of Darkness’] is Conrad’s most pronounced experiment in Schopenhauerian aesthetics” (Scheick, 1990: 115). La afirmación de Scheick resulta plenamente acertada, lo cual reviste una gran trascendencia si se considera el impacto de la filosofía de Schopenhauer en la práctica totalidad de las obras de Conrad. Este trabajo supone un avance en el estudio de la influencia de Schopenhauer en “Heart of Darkness”, aunque debido a la complejidad de esta obra y la importancia del influjo schopenhaueriano en ella, necesita que se profundice y se amplíe. La distinción entre fenómeno y *noúmeno* y la *compasión* schopenhaueriana dejan su impronta en “Heart of Darkness”, pero la

(2008: 106) tampoco cree que el pesimismo de Conrad esté relacionado con el de Schopenhauer, pero no

filosofía de Schopenhauer influye en otros aspectos de la obra que Scheick no aborda, como la relación entre genio y locura, la retórica de lo inescrutable o la metafísica de la naturaleza.

El estudio de Wollaeger, *Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism* (1990) es, junto con Johnson (1971a), una de las monografías más relevantes para nuestra investigación, pues concede especial importancia a la influencia de Schopenhauer en la obra de Conrad. Wollaeger, que convincentemente considera a Conrad un “novelista filosófico”, se propone situar algunas de sus obras más destacadas en la tradición del escepticismo filosófico desde Descartes hasta nuestros días, considerando el escepticismo epistemológico y el escepticismo moral como las dos vertientes principales del pensamiento conradiano. Según Wollaeger, el primer Conrad adopta la metafísica schopenhaueriana en obras como *Tales of Unrest* y “Heart of Darkness” en un intento por abrazar la trascendencia y mitigar así el desconsuelo del escepticismo radical. A partir de *Lord Jim* y *Nostromo*, sin embargo, la resistencia al poder corrosivo del escepticismo se busca por otros cauces y, en consecuencia, Schopenhauer pierde el papel destacado que hasta entonces tenía en el estudio de Wollaeger.

Así pues, pese a que el trabajo de Wollaeger es una de las monografías que más atención han prestado a la influencia de Schopenhauer en la obra de Conrad, el tratamiento de la cuestión no deja de ser tangencial, pues el objetivo principal del estudio es el escepticismo que se refleja en la narrativa de Conrad como el modo fundamental de su pensamiento. Como Johnson, Wollaeger no explora la posible influencia de Schopenhauer en obras capitales como *Lord Jim*, *Nostromo*, *The Secret Agent* o *Under Western Eyes*, y en las obras del primer Conrad que analiza se refiere a la influencia del pensamiento de Schopenhauer principalmente en relación a la

aporta ningún argumento que justifique tal opinión.

oposición entre escepticismo y especulación metafísica. Puesto que ese es el ámbito de estudio al que se ciñe Wollaeger, lo único que cabe objetar es que descuida la importancia del escepticismo schopenhaueriano.

Knowles (1994) también propone nuevos contextos culturales para una lectura schopenhaueriana de “Heart of Darkness”, y lo hace desde una perspectiva muy original. El énfasis de Knowles recae sobre la presencia de Schopenhauer en “Heart of Darkness” como icono cultural, en tanto padre y maestro de toda una generación de escritores, pensadores y artistas en el *fin de siècle*, y en cómo esta figura legendaria, fundamental en el contexto cultural de la época, modela el personaje de Kurtz. Knowles argumenta que en la composición de “Heart of Darkness” influyeron tres obras que dan testimonio de la gran resonancia cultural de Schopenhauer tras su muerte: el relato “Après d’un mort” (1883), de Maupassant, el estudio biográfico *Life of Arthur Schopenhauer* (1890), de William Wallace, y “Schopenhauer als Erzieher” (1874), la tercera de las *Consideraciones intempestivas* de Nietzsche.

Finalmente, Knowles apunta que la visión schopenhaueriana de la civilización como un mero ropaje que oculta la naturaleza salvaje del ser humano es uno de los vínculos que conectan el contexto schopenhaueriano de “Heart of Darkness” con el aspecto colonial del relato, y concluye: “the tale’s embrace of Schopenhauer [...] provides a primary context for the Conradian quest through and beyond the colonial encounter toward its historical antecedents and performances in Europe’s most representative ‘voice’” (Knowles, 1994: 105-106).

Aunque se trata de uno de los mejores trabajos sobre la relación entre Schopenhauer y “Heart of Darkness”, Knowles solo se ocupa del legado cultural de Schopenhauer a finales del siglo XIX y de lo que sin lugar a dudas hay que considerar

influencias *indirectas* del pensamiento de Schopenhauer en “Heart of Darkness”. La razón es clara, pues Knowles afirma:

That Schopenhauer’s most popular essays are directly echoed in Conrad’s dark letters of the late 1890s, with their emphasis on life as “masquerade” and a condition of “ever becoming – never being,” seems indisputable. But it is then a large step to suggest a sustained grappling on Conrad’s part with the sometimes tortured abstractions of *The World as Will and Idea*. Hence, I cannot believe that Schopenhauer’s *magnum opus* was ever likely to have been the focus of Conrad’s habitual or prolonged study, still less one of his bedside books (Knowles, 1994: 77-78).

Refutar tal idea es uno de los objetivos de esta tesis, que parte de una hipótesis contraria a la de Knowles, pues se pretende demostrar la influencia directa de la obra capital de Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación*) en las obras de Conrad, un *corpus* en el que “Heart of Darkness” no solo ocupa un lugar de especial relevancia por su calidad literaria, sino también en lo que atañe al tema de nuestro estudio.

En la misma década aparece también el excelente trabajo de Hervouet (1990) sobre la influencia de escritores franceses (sobre todo Flaubert, Maupassant y Anatole France) en la literatura de Joseph Conrad. Hervouet señala la influencia del pensamiento de Schopenhauer en la obra de Anatole France y Guy de Maupassant, y demuestra el enorme impacto de la influencia de estos en la obra de Conrad. Por ello, Hervouet pone de manifiesto algunas de las vías indirectas más notables por las que las ideas schopenhauerianas también pudieron llegar a Conrad. No obstante, nuestro estudio parte de la hipótesis de que la influencia principal de Schopenhauer en la obra de Conrad es directa, a través de la lectura de sus obras principales, por lo que el análisis comparado con obras de France y Maupassant, u otras vías de posible influencia indirecta, queda fuera del ámbito de nuestro estudio.

El trabajo de Panagopoulos (1998) es un estudio monográfico sobre la influencia de Schopenhauer y Nietzsche en la obra de Conrad. Panagopoulos observa en la introducción de su estudio (1998: 15):

There have been no full-length studies exclusively dealing with Conrad's relationship to Nietzsche and Schopenhauer. Although various critics have pointed out that Conrad may have been influenced by Schopenhauer, no one has gone to the trouble of systematically tracing the parallels between their works.

Esto parece indicar que el estudio monográfico de Panagopoulos nace con aspiraciones similares a las de esta tesis. Sin embargo, presenta deficiencias que hacen necesaria una nueva aproximación al tema de estudio. La monografía de Panagopoulos consta, además de la introducción, de cinco capítulos dedicados a *Lord Jim*, "Heart of Darkness", *The Secret Agent*, *Under Western Eyes* y *Victory* respectivamente. El mayor mérito de la monografía es haber prestado atención al contexto schopenhaueriano de *Lord Jim* y *Under Western Eyes*, dos obras maestras de Conrad cuya relación con la filosofía de Schopenhauer no había sido señalada hasta ese momento¹⁷. El capítulo sobre *The Secret Agent*, sin embargo, se centra casi exclusivamente en la relación con el pensamiento de Nietzsche. El estudio, que carece de conclusiones generales, se reduce por tanto al análisis de cinco obras de Conrad, en el que la atención crítica se divide entre la relación de estas con la filosofía de Nietzsche y la de Schopenhauer¹⁸. Por tanto, el objetivo de sistematicidad expresado en la cita anterior no se cumple¹⁹. Esta tesis

¹⁷ Con posterioridad, Madden (1999) y Caufield (2011) hicieron valiosas aportaciones sobre la influencia de la teoría schopenhaueriana del carácter en *Lord Jim*. En cambio, la relación de la filosofía de Schopenhauer con *Under Western Eyes* ha permanecido inexplorada desde el estudio de Panagopoulos (1998). El capítulo dedicado a *Under Western Eyes* en esta tesis presenta numerosas novedades respecto al análisis de Panagopoulos.

¹⁸ Aunque esta tesis se dedica exclusivamente a la influencia de la filosofía de Schopenhauer en la obra de Conrad, ocasionalmente se hará referencia a Nietzsche, por la estrecha relación de ambos pensadores tanto en la historia de la filosofía como en la obra de Conrad, especialmente en lo que concierne a cuestiones éticas.

¹⁹ No es que el estudio de Panagopoulos no alcance los objetivos que se plantea; se trata más bien de que la parte de la introducción citada despierta unas expectativas que no concuerdan con el planteamiento general de la monografía.

aborda por primera vez el estudio sistemático de la influencia de Schopenhauer en toda la obra de Conrad, incluido el epistolario.

El artículo de Panagopoulos (2001) es una ampliación del capítulo dedicado a *Victory* en su monografía. En él desarrolla una interpretación de la novela que se centra en la relación con la filosofía de Schopenhauer desde tres perspectivas principales: la crítica del positivismo científico, la distinción ontológica entre voluntad y representación y la ética de la renuncia. Especialmente interesante resulta el análisis del tema dramatizado en la novela del engaño de las apariencias y el condicionamiento subjetivo de la percepción. Asimismo, es muy acertada la argumentación de que en *Victory* Conrad rechaza la ética de la negación de la vida de Schopenhauer, “cleverly pitting Schopenhauer’s ontology against his ethics” (Panagopoulos, 2001: 30). Por lo demás, como en su anterior estudio monográfico, Panagopoulos evita comprometerse con la tesis de una relación de influencia literaria. La relación de *Victory* con la filosofía de Schopenhauer es tan estrecha y profunda que sus numerosos matices son casi inagotables para la crítica, pero aunque este artículo se ocupa en ocasiones de paralelismos que resultan forzados o poco convincentes, en líneas generales constituye un excelente análisis que hace avanzar nuestra comprensión de la estrecha relación que guarda *Victory* con la filosofía schopenhaueriana.

Madden (1999) considera probable la influencia directa de la obra de Schopenhauer en la de Conrad, y propone en este artículo una lectura de la influencia de los aspectos éticos del pensamiento de Schopenhauer en “Heart of Darkness” y *Lord Jim*. Muestra algunos paralelismos interesantes entre la obra principal de Schopenhauer y “Heart of Darkness”, pero su lectura general de *Lord Jim* como reflexión sobre los conceptos éticos y la concepción del carácter de Schopenhauer es más convincente. En

conjunto, el artículo de Madden acierta al considerar la relevancia del pensamiento ético de Schopenhauer en la obra de Conrad.

Knowles y Moore (2000) llevan a cabo una guía enciclopédica sobre la vida, la obra y el contexto histórico y cultural de Conrad que incluye una muy útil entrada sobre la relación con Arthur Schopenhauer. En ella, señalan la preeminencia del legado de Schopenhauer en el *fin de siècle*, pero afirman con acierto que en el caso de Conrad el contacto fue directo además de indirecto:

Conrad's exposure to Schopenhauer was likely to have been direct – through a reading of his work – and indirect, through his contacts with the writings of others, such as Guy de Maupassant, who had been strongly influenced by the German philosopher (Knowles y Moore, 2000: 326).

Otras vías de contacto indirecto incluyen “La Philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme”, de Ferdinand Brunetière, en *Revue des Deux Mondes*, 102 (1890), 210-221, así como *The Man of Genius* (1891), de Cesare Lombroso y *Degeneration* (1895) de Max Nordau. En efecto, es destacable que se alude a estas dos últimas obras en *The Secret Agent* (1907) y *Chance* (1914), respectivamente²⁰. Los autores también señalan la influencia de Schopenhauer en las cartas de Conrad escritas en la segunda mitad de la década de 1890, e indican la evidencia de que Conrad también conocía los ensayos de Schopenhauer correspondientes a *Parerga und Paralipomena*, por lo que se trata de un resumen acertado. Los comentarios sobre la obra de Conrad se refieren especialmente a “Heart of Darkness” y remiten en su mayor parte a Knowles

²⁰ *L'uomo di genio* (1888) de Lombroso y *Entartung* (1893) de Nordau son dos obras fundamentales en la cultura internacional del *fin de siècle* (véase al respecto Hambrook, 2006). Conrad, sensible a los debates y temas de la cultura del *fin de siècle*, dialoga con frecuencia con las ideas de ambas obras en su propia escritura creativa, a menudo con una actitud muy crítica respecto a ellas. En *The Secret Agent* somete las ideas pseudo-científicas de Lombroso a una sátira divertida, sutil y eficaz (cf. Watts, 1982: 95). En “Heart of Darkness”, las ideas sobre el genio, la locura y la degeneración cobran una importancia especial, como se analizará en el capítulo correspondiente. En *Degeneration*, Nordau se refiere a “los degenerados y los dementes” como “los discípulos predestinados” de Schopenhauer (*Degeneration*, 1895, Londres, Heinemann, p. 20).

(1994). Los estudios críticos mencionados incluyen los trabajos de Kirschner (1968), Johnson (1971a), Wollaeger (1990), Scheick (1990) y Watts (1994), aunque no se menciona el de Panagopoulos (1998).

Ray (2008) encuentra afinidades entre Schopenhauer y Conrad en lo que respecta a la filosofía del lenguaje. Señala la apología del multilingüismo de Schopenhauer y destaca la ambivalente posición de ambos escritores sobre el concepto de *le mot juste* y la relación entre el lenguaje y la realidad:

On all of these issues, Schopenhauer possesses a highly ambiguous attitude that corresponds in a number of remarkable instances to Conrad's self-consciously paradoxical and protean view of language (Ray, 2008: 31).

El problema del enfoque de este artículo es que en ocasiones se refiere a afinidades (a veces demasiado amplias) sobre la concepción del lenguaje en ambos autores, mientras que en otras apunta a una relación de influencia. Sin embargo, no señala en qué traducción o antología pudo leer Conrad los dos ensayos principales de Schopenhauer citados en el artículo, "On Authorship and Style" y "On Language and Words", aunque asume que los leyó.

Por último, el artículo de Caufield (2011) parte de la base de la probable influencia de Schopenhauer en la obra de Conrad para centrarse en algunos aspectos de la presencia del pensamiento schopenhaueriano en *Lord Jim*. Su principal aportación es la de considerar la importancia del determinismo del carácter en la novela, relacionándolo con la teoría determinista de Schopenhauer y su tipología de los caracteres. En este acertado análisis de *Lord Jim*, Caufield concluye: "the note of philosophical pessimism is unmistakable in the text" (Caufield, 2011: 120). En esta tesis se argumenta que el determinismo de Schopenhauer, como una de las piedras angulares de su filosofía, es uno de los aspectos fundamentales de su influencia en las obras de

Conrad. Caulfield ha detectado la importancia de esta influencia en la novela de Conrad en la que el problema del determinismo del carácter adquiere la mayor relevancia.

En resumen, tras este repaso de los estudios críticos que hasta el momento se han ocupado de la relación entre Schopenhauer y Conrad, cabe concluir que persiste la necesidad de un estudio comparado más sistemático y completo, pues la filosofía de Schopenhauer constituye una presencia constante a lo largo de la obra de Conrad en cada una de sus etapas. Así, esta tesis aspira a aportar nuevas pruebas y claves interpretativas que arrojen luz sobre la influencia del pensamiento de Schopenhauer en la obra de Conrad.

1.3. Schopenhauer y Conrad: vías de contacto

El objetivo de este breve apartado es el de examinar con el máximo grado de exactitud posible los datos disponibles que permiten establecer la relación de influencia entre Joseph Conrad y Arthur Schopenhauer. Para establecer estas relaciones de hecho, existen tanto evidencias externas como internas. Las primeras huellas de influencia se encuentran en las cartas escritas en la década de 1890, como ha señalado la crítica especializada (cf. Knowles, 1994: 77). En efecto, en marzo de 1896 Conrad le escribe a Edward Garnett:

If one looks at life in its true aspect then everything loses much of its unpleasant importance and the atmosphere becomes cleared of what are only unimportant mists that drift past in imposing shapes. When once the truth is grasped that one's own personality is only a ridiculous and aimless masquerade of something hopelessly unknown the attainment of serenity is not very far off. [...] If we are "ever becoming – never being" then I would be a fool if I tried to become this thing rather than that; for I know well that I never will be anything (*CL*, vol. 1, 267-268).

Las alusiones a Schopenhauer en esta carta son claras y evidentes:

For what is our civilised world but a big masquerade? where you meet knights, priests, soldiers, men of learning, barristers, clergymen, philosophers, and I don't know what all! But they are not what they pretend to be; they are only masks, and, as a rule, behind the masks you will find money-makers. [...] It is very necessary that a man should be apprised early in life that it is a masquerade in which he finds himself (*On Human Nature*, 16-17).

The substance of this doctrine is old: it appears in Heraclitus when he laments the eternal flux of things; in Plato when he degrades the object to that which is ever becoming, but never being [...] (*WWI*, I, 30)²¹.

Asimismo, la novela *An Outcast of the Islands* (1896) recoge como epígrafe los siguientes versos de Calderón: “pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido” (*La vida es sueño*, I, 111-112). Conrad poseía escasos conocimientos de la lengua española, pero precisamente en el primer volumen de su obra principal Schopenhauer cita estos versos hasta en dos ocasiones, que en la versión inglesa de Haldane y Kemp aparecen en español y en traducción:

The true sense of tragedy is the deeper insight, that it is not his own individual sins that the hero atones for, but original sin, *i.e.*, the crime of existence itself:

“Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido;”
 (“For the greatest crime of man
Is that he was born;”) (*WWI*, I, 331)

And the sufferer would see that all the wickedness which is or ever was committed in the world proceeds from that will which constitutes *his* own nature also, appears also in *him*, and that through this phenomenon and its assertion he has taken upon himself all the sufferings which proceed from such a will and bears them as his due, so long as he is this will. From this knowledge speaks the profound poet Calderon in “Life a Dream” [*sic*] -

“Pues el delito mayor
Del hombre es haber nacido.”

²¹ Cf. *Teeteto* 152e: “Efectivamente, nada es jamás, sino que está siempre en proceso de llegar a ser”. El contexto de la carta a Garnett, sin embargo, deja claro que la fuente de Conrad y, lo que es más importante, el sentido que se le da a esta idea platónica, procede de la obra de Schopenhauer.

(“For the greatest crime of man
Is that he ever was born.”) (WWI, I, 454)

Por otro lado, la evidencia externa más importante la proporciona John Galsworthy (1867-1933), ganador del Premio Nobel de Literatura y uno de los mejores amigos de Conrad, a quien conoció por primera vez a bordo del *Torrens* en 1893, antes de que ninguno de los dos se dedicara profesionalmente a la creación literaria. Galsworthy (1927: 91) afirma: “Of philosophy he [Conrad] had read a good deal, but on the whole spoke little. Schopenhauer used to give him satisfaction twenty years and more ago”²². En primer lugar, existe consenso entre la crítica especializada en considerar fiable este testimonio de Galsworthy, que nunca ha sido cuestionado ni puesto en duda. En efecto, la personalidad de Galsworthy y su condición de amigo íntimo de Conrad durante muchos años lo convierten en una fuente fidedigna. Hay que destacar también que el resto de informaciones que ofrece Galsworthy sobre Conrad en este ensayo son correctas²³.

En segundo lugar, Galsworthy revela que Conrad tenía un gran conocimiento e interés por la filosofía, algo que sin duda se refleja en el amplio calado filosófico de sus obras, y destaca de manera especial y preeminente la figura de Schopenhauer. Asimismo, la información de Galsworthy implica que Conrad tenía conocimiento directo de la obra de Schopenhauer.

Finalmente, de la afirmación de Galsworthy se colige que la respuesta de Conrad a la lectura de Schopenhauer fue positiva y entusiasta. La cronología que aporta

²² La nota de Galsworthy sobre Conrad publicada en *Castles in Spain and Other Screeds* (1927) fue escrita en 1924 con motivo del fallecimiento de Conrad.

²³ Galsworthy demuestra además ser un crítico perspicaz de la obra de Conrad, al discernir en este mismo ensayo el declive del último Conrad, anticipándose así a los postulados de los críticos más destacados de Conrad en las décadas de 1940 y 1950, e inaugurando así un debate que sigue vivo en la actualidad.

Galsworthy sobre la fecha en que Conrad habría leído a Schopenhauer es sin duda vaga, pero no contradice en modo alguno la hipótesis de que Conrad leyó a Schopenhauer antes del inicio de su carrera literaria con la publicación de *Almayer's Folly* en 1895. Pues, como comprobaremos en los capítulos correspondientes, no solo existen huellas de influencia de la obra de Schopenhauer en las dos primeras novelas, *Almayer's Folly* (1895) y *An Outcast of the Islands* (1896), sino en las cartas preservadas desde principios de la década de 1890. Asombrosamente Conrad no menciona directamente a Schopenhauer en su correspondencia, pero la influencia de su pensamiento en la escritura de las cartas es notoria, como en esta misiva a Cunninghame Graham de 1898:

There is no morality, no knowledge and no hope; there is only the consciousness of ourselves which drives us about a world that whether seen in a convex or a concave mirror is always but a vain and fleeting appearance (Watts, ed., 1969: 71).

Así pues, la evidencia externa que ofrece el testimonio de John Galsworthy prueba que Conrad leyó a Schopenhauer; junto a este hecho, las evidencias internas que proporcionan las novelas, los relatos y la correspondencia de Joseph Conrad demuestran la importancia del influjo de Schopenhauer en el sentido de su obra. Esta influencia es demostrable por las evidencias textuales en muchas de las obras narrativas desde *Almayer's Folly* (1895) y *An Outcast of the Islands* (1896) hasta *Victory* (1915), tal como se comprobará en el análisis de las obras de Conrad en los siguientes capítulos. Además, como se ha señalado, la influencia de Schopenhauer es especialmente destacable en las cartas comprendidas entre 1890 y 1898. Con la finalización de *Victory* da comienzo el último y menos interesante período de la carrera literaria del autor, en el que no se disciernen ya huellas significativas. Por tanto, las huellas de influencia de la filosofía y la obra de Schopenhauer no solo recorren la mayor parte de las obras de Conrad desde 1895 hasta 1915, sino también todos los períodos que se consideran por

consenso de la crítica y repercusión cultural los más importantes de la obra de Joseph Conrad.

Dado el enorme legado de Schopenhauer en la vida intelectual europea, especialmente en el último tercio del siglo XIX, su influencia pudo alcanzar a Conrad también a través de numerosas vías indirectas²⁴. Entre ellas, cabe destacar a dos escritores franceses cuya huella es particularmente visible en la obra de Conrad: Guy de Maupassant y Anatole France²⁵. Sin embargo, la vía de la influencia directa es la que con toda probabilidad fue más decisiva, la que responde a un interés profundo y prolongado y la posibilidad más productiva. Así, aunque en nuestro estudio nos referiremos ocasionalmente a la vía de la influencia indirecta²⁶, sabemos que Conrad conocía bien el pensamiento de Schopenhauer a través de la lectura directa de su obra.

La cuestión del conocimiento de la lengua alemana por parte de Conrad plantea muchos interrogantes, pero hay consenso entre los especialistas en señalar que, si bien sabía algo de alemán, su nivel de competencia estaba lejos del inglés y el francés, las

²⁴ En este sentido, suele citarse la declaración de Josiah Royce en una conferencia universitaria en los primeros años de la década de 1880: “the name of Schopenhauer is better known to most general readers, in our day, than is that of any other modern Continental metaphysician, except Kant” (Royce, *The Spirit of Modern Philosophy*, 1955, citado en Wollaeger, 1990: 30).

²⁵ Cf. Hervouet (1990: 263-264 n.17): “Although Conrad had a first-hand knowledge of the great pessimistic philosopher [...], he must have absorbed many of his ideas via Maupassant and Anatole France, who were both strongly influenced by Schopenhauer”. Cf. Baillot (1927: 229): “Nous ne pouvons examiner ici l’oeuvre entière de Maupassant, mais nous pouvons affirmer en toute conscience, après avoir réfléchi sur nos lectures, que cette oeuvre porte l’empreinte du pessimiste allemand. [...] Maupassant déclare lui-même avoir subi l’influence ineffaçable de Schopenhauer”. Por otro lado, Said (1966: 102, 212 n.15) apunta que Conrad pudo leer el ensayo de Ferdinand Brunetière “La Philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme”, en *Essais sur la littérature contemporaine* (París, 1892). Las posibilidades de contacto indirecto de este tipo son múltiples, pero cabe destacar la lectura de la obra teatral simbolista *Axël* (1890), de Villiers de l’Isle Adam, teñida de ideas schopenhauerianas e intertexto básico en *Victory* y, sobre todo, la obra de Friedrich Nietzsche, íntimamente ligada a la de Schopenhauer, a quien consideró su maestro pero rechazó abiertamente en su último período. No hay duda de que Conrad leyó a Nietzsche y estaba familiarizado con sus ideas, aunque es imposible saber con certeza qué obras de Nietzsche leyó exactamente o en qué idioma. Especialmente destacable es también el hecho de que el padre de Ford Madox Ford, amigo íntimo de Conrad hasta su ruptura en 1909, fundó en 1873 la *New Quarterly*, una revista dedicada a la difusión de la filosofía de Schopenhauer (cf. Wollaeger, 1990: 30; Caufield, 2011: 106).

²⁶ El caso de *Victory* (1915) es ilustrativo. En esta novela la influencia directa de Schopenhauer es indiscutible. En ella hay también algunos pasajes calcados de textos de Anatole France y Maupassant que a su vez reflejan en cierto modo la huella del filósofo alemán pero, al ser calcos, han sido perfectamente identificados por Kirschner (1968), Hervouet (1990) y Knowles (1997).

dos lenguas extranjeras que dominaba. En una carta a Jean Masbrenier del 6 de febrero de 1913, Conrad asegura no haber leído una sola línea de Goethe y prosigue: “Je ne connais pas l’allemand et devant les traductions le coeur me manque. Et puis le temps m’a manqué aussi. A cette heure il est trop tard” (*CL*, vol. 5, 173)²⁷. Por otro lado, Borys Conrad recuerda así un incidente acaecido en la frontera de Austria en 1914:

My Father had always insisted that he could only speak a few words of German, however, in this emergency, it seemed to me that he spoke at considerable length and with great fluency, but the only effect this had on the Prussian was to cause him to lose his temper and start shouting at us (Borys Conrad, 1970: 97)²⁸.

Sin duda, Conrad tenía algún conocimiento del alemán, pero difícilmente el suficiente para leer con provecho obras literarias o filosóficas²⁹. Teniendo en cuenta esto y la opinión general de la crítica, es probable que Conrad leyera la obra capital de Schopenhauer en la traducción de R. B. Haldane y J. Kemp (*The World as Will and Idea*, Londres, Kegan Paul), publicada en tres volúmenes entre 1883 y 1886³⁰. Por

²⁷ No obstante, este testimonio es cuestionable, teniendo en cuenta que *Lord Jim* (1900) incluye una cita del *Torquato Tasso*.

²⁸ El estallido de la Primera Guerra Mundial había sorprendido a los Conrad en un viaje vacacional a Polonia.

²⁹ Monod (2005: 227) se pregunta: “How much or how little German did he [Conrad] actually know? His published writings do not provide a clear answer to that question”. Sin embargo, de su propio análisis del uso del alemán en *Lord Jim* (que se reduce a palabras sueltas, citas, y acento extranjero y sintaxis distorsionada en el inglés de personajes alemanes), no se puede colegir un conocimiento del alemán mucho menos superficial del que Conrad tenía del español o del italiano.

³⁰ Cf. Wollaeger (1990: 31): “[...] the Haldane and Kemp translation (1883-86), which Conrad would have read, preserves much of the vivid immediacy of the original German”; Madden (1999: 60 n.7): “It seems likely that Conrad would have had access to the Haldane and Kemp translation of *The World as Will and Idea* published in 1883-6. Although Knowles finds it unlikely that Conrad would have had a copy ‘on his bedside table’, a number of close parallels in the choice of language between Conrad’s fiction and passages in the Haldane-Kemp translations indicate a more than passing knowledge”. Graham (1996: 206) también asume que Conrad leyó a Schopenhauer y que la influencia de su pensamiento en su obra es significativa: “When we think of Conrad’s pessimism in a context of Hardy and Gissing, for example, we think of the well-documented influence of Schopenhauer’s philosophy of universal pessimism – and his *The World as Will and Idea* was published almost at the beginning of the century, in 1819. Yet such scepticism, based on a denial of free will and immortality, and on the chilling notion that the world itself is a malignant illusion, passes straight into the twentieth-century scepticism that is traditionally seen as one of Modernism’s dominating features. So that Conrad’s own philosophic scepticism looks both backwards and forward. It looks back to Schopenhauer (whom he had read); and it also looks back to Nietzsche (whom he disliked and may possibly have read)”. Tutein (1990: 89) incluye a Schopenhauer en su catálogo de autores que Conrad leyó. Aporta como prueba el testimonio de

tanto, todas las citas de la obra principal de Schopenhauer en este trabajo están tomadas de esta traducción inglesa. La fecha de publicación anterior a la composición de *Almayer's Folly* apunta a que la lectura de Schopenhauer fue una fuente conradiana desde el origen mismo de su carrera literaria.

No hubo ninguna traducción completa al inglés de *Parerga und Paralipomena* (1851) en vida de Conrad, pero existen huellas de influencia de, al menos, el ensayo titulado “Zur Ethik” (*Parerga*, II, 8), que Conrad pudo leer en la selección y traducción de Thomas Bailey Saunders *On Human Nature: Essays, Partly Posthumous, in Ethics and Politics* (Londres, George Allen y Unwin, 1897)³¹. Asimismo, Conrad pudo leer *Studies in Pessimism: A Series of Essays* (Londres, Swan Sonnenschein, 1891), también traducido por Saunders.

En resumen, las huellas epistolares y el testimonio de su amigo personal Galsworthy demuestran que Conrad leyó a Schopenhauer. La influencia indirecta a través del ambiente general europeo y, en concreto, a través de escritores como Maupassant y Anatole France se unen a la vía del contacto directo a través de la lectura de las obras principales de Schopenhauer, que es la que se explora de modo preeminente en este trabajo. Las huellas del pensamiento de Schopenhauer en las novelas y relatos de Conrad (que analiza exhaustivamente este trabajo) son esenciales para la comprensión del sentido de su obra, que encuentra en la filosofía de Schopenhauer una de las fuentes más importantes.

Galsworthy y el trabajo crítico de Johnson (1971a), pero no indica qué obras de Schopenhauer pudo leer ni en qué idioma.

³¹ Véase especialmente Knowles (1994: 102-104).

2. LA FILOSOFÍA DE ARTHUR SCHOPENHAUER

El objetivo de este capítulo es ofrecer una exposición sistemática de la filosofía de Arthur Schopenhauer contenida en su obra capital, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*El mundo como voluntad y representación*)³². Puesto que los capítulos subsiguientes están dedicados al examen de la influencia de esta obra filosófica en la narrativa, ensayos y correspondencia de Joseph Conrad, parece recomendable empezar por una exposición sintética del pensamiento de Schopenhauer y de los conceptos fundamentales de su filosofía³³.

La filosofía de Schopenhauer constituye un sistema destinado a comunicar un “único pensamiento”, tal como él mismo se expresa en el prólogo a la primera edición de *El mundo como voluntad y representación*. Asimismo, Schopenhauer asegura que este único pensamiento supone un hallazgo de la mayor trascendencia, que revela “la esencia íntima del mundo” y descifra “el enigma del ser”. Por tanto, el sistema filosófico de Schopenhauer corresponde a una cosmovisión, que se descompone en una epistemología, una ontología o metafísica de la naturaleza, una estética y una ética. Dado que *El mundo como voluntad y representación* está dividido en cuatro libros, cada uno de ellos dedicado a uno de los cuatro componentes de la cosmovisión schopenhaueriana, la exposición del contenido de cada libro por separado es el mejor procedimiento para clarificar la filosofía de Schopenhauer. No obstante, antes de

³² Todas las citas de la obra principal de Schopenhauer se toman de la traducción al inglés de R. B. Haldane y J. Kemp en tres volúmenes (*The World as Will and Idea*, Londres, Kegan Paul, 1909 [primera edición 1883-1886]), porque es esta edición la que se asume que leyó Conrad. En adelante, se citará esta obra como *WWI*, seguido del número del volumen y la página correspondiente.

³³ El objetivo de este capítulo es, por tanto, el de ofrecer una síntesis de los puntos principales de la filosofía de Schopenhauer, tal como el propio pensador los presenta, aunque se hará referencia en algunas ocasiones a estudios críticos sobre la filosofía de Schopenhauer. Magee (1983: 226-243) hace una buena síntesis de los principales problemas de la filosofía de Schopenhauer y las críticas que ha suscitado, pero como concluye Magee (1983: 243): “[...] the work of every great philosopher has severe shortcomings. What makes such work great is not the absence of great faults but the presence of great insights”.

comenzar el examen del pensamiento schopenhaueriano, conviene situar este en su contexto histórico y filosófico.

El idealismo alemán post-kantiano está vinculado al romanticismo alemán en su interés por la subjetividad, el absoluto, la especulación metafísica y la preeminencia de la estética (Copleston, 1946: 6-7). Además, el auge del idealismo alemán coincide cronológicamente con el movimiento romántico. Immanuel Kant (1724-1804) había revolucionado el discurso filosófico de su tiempo al señalar que el modo en que se presentan los objetos en la conciencia se encuentra *a priori* en las formas cognoscitivas del sujeto, así como con la distinción entre fenómeno y “cosa en sí” y la imposibilidad de la metafísica derivada del carácter incognoscible de la “cosa en sí” (*Ding an sich*). Sin embargo, los filósofos idealistas alemanes que siguieron la estela de Kant no se resignaron y ofrecieron su propio sistema metafísico. De esta manera, Fichte negó la existencia de una “cosa en sí” incognoscible pero retuvo de la filosofía kantiana su carácter subjetivo, es decir, el partir del sujeto y no del objeto para conocer la realidad. Fichte también adapta el concepto kantiano del Ego Trascendental para construir un sistema metafísico panteísta en el que el ego empírico o finito tiene por objetivo regresar al Absoluto, el concepto capital de su filosofía.

Por otra parte, Schelling también construye un sistema metafísico panteísta pero difiere de la filosofía de Fichte al establecer un Sistema de Identidad en el que el Absoluto es la fusión de sujeto y objeto. La Naturaleza y el espíritu son esencialmente idénticos, puesto que la naturaleza es el espíritu objetivado, y en el ser humano la naturaleza se vuelve consciente de sí misma. A este sistema filosófico Schelling lo denomina *Realidealismus*. Finalmente, Hegel es el máximo representante del idealismo alemán, y su pensamiento dominaba el panorama filosófico de la época. Identificando a Dios con la Razón, Hegel desarrolla su filosofía de la historia como un proceso

dialéctico en el que se produce la manifestación gradual del Absoluto. Lo particular se eleva a lo universal en el ser humano con el arte, la religión y la filosofía (véase Copleston, 1946: 8-13).

El hecho de que Schopenhauer critique con dureza a Fichte, Schelling y Hegel, a quienes tilda a menudo de meros charlatanes, no debe hacernos olvidar que su propio sistema filosófico y metafísico se inscribe en la misma tendencia del idealismo alemán post-kantiano, enraizado en el romanticismo alemán, y que su pensamiento es deudor del de sus predecesores en diversos aspectos, ya sea para continuar una vía de pensamiento inaugurada por alguno de ellos o para rechazarla y abrir nuevos caminos a partir de tal rechazo. Así, por ejemplo, sigue la estela de sus predecesores en la investigación metafísica vedada por Kant, y es deudor de Schelling y Hegel en la importancia que concede al arte en su sistema filosófico. Su teoría estética, por lo demás, es plenamente romántica en su exaltación de la individualidad del genio³⁴. Finalmente, el pesimismo schopenhaueriano surge como reacción al optimismo imperante en la época, dominada por el hegelianismo.

Sin embargo, la originalidad del sistema filosófico de Schopenhauer y la singularidad de su estilo marcaron un cambio de tendencia y en el último tercio del siglo XIX se produjo un tardío reconocimiento de su obra. El dominio del pensamiento schopenhaueriano en la Europa de la época se tradujo en la enorme influencia ejercida sobre varias generaciones de pensadores, escritores y artistas entre los que se cuentan Richard Wagner, Friedrich Nietzsche, Thomas Mann y Guy de Maupassant.

Pasamos ahora a examinar la filosofía de Schopenhauer contenida en su obra fundamental, siguiendo para ello la división que el propio filósofo hace de su “único

³⁴ La filosofía de Schopenhauer, en cualquier caso, se caracteriza por su eclecticismo; su singularidad es también el producto de la absorción de muy diversas influencias: no solo Kant, Platón, el budismo y el hinduismo, sino también el estoicismo, el escepticismo, el cristianismo o la mística.

pensamiento” en cuatro perspectivas distintas, correspondientes a los cuatro libros en que se divide la obra.

2.1. El mundo como representación: teoría del conocimiento

“El mundo es mi representación”³⁵, la célebre sentencia con la que da comienzo la obra capital de Arthur Schopenhauer, expresa el *idealismo* schopenhaueriano, derivado de la filosofía de Berkeley y Kant. La perspectiva idealista que defiende Schopenhauer como base de su filosofía se resume también así: “ningún objeto sin sujeto”. La *idealidad* de todo objeto significa que el mundo objetivo, material, solo existe en la *representación* (*Vorstellung*) del sujeto cognoscente, de manera que no puede atribuirse al objeto una existencia al margen de la representación y con independencia del sujeto³⁶. Tal como explica el propio Schopenhauer, el *idealismo trascendental* deja intacta la realidad empírica del mundo, pero se remite al hecho de

³⁵ Cf. *WWI*, I, 25: “The world is my idea”. Haldane y Kemp defienden esta traducción en el prefacio: “‘Vorstellung’ has been rendered by ‘idea’, in preference to ‘representation’, which is neither accurate, intelligible, nor elegant” (*WWI*, I, vi). Sin embargo, la siguiente traducción al inglés de la obra principal de Schopenhauer, de E. F. J. Payne en 1958, se titula *The World as Will and Representation*, un título que parece más adecuado. “Representation” es el mejor término disponible en la lengua inglesa para traducir “Vorstellung” y, además, evita una innecesaria confusión con el concepto de “idea” platónica, también recurrente en la obra de Schopenhauer (cf. Magee, 1983: 151).

³⁶ No todas las críticas que se han hecho a la filosofía de Schopenhauer son igualmente convincentes. Así, por ejemplo, Copleston, en uno de los primeros estudios críticos dedicados a la filosofía de Schopenhauer, plantea la siguiente objeción: “But is this anything more than saying that my idea is my idea? I know the world directly, even if only partially and imperfectly, and the reflection of this knowledge in my consciousness cannot exist without me; but it does not follow that the world, of which I have knowledge, is ‘my idea’. Caesar’s knowledge of the world perished with him; but the world of which Caesar had knowledge did not perish with him and can very well exist without him” (Copleston, 1946: 45). Se trata, en este caso, de una tergiversación simplista de la doctrina idealista, que no niega la realidad empírica del mundo externo, pero observa que esta está condicionada por la percepción del sujeto; el cese de la conciencia de un individuo particular es totalmente irrelevante al respecto. Sobre este punto, Magee destaca que los postulados del idealismo trascendental han sido rechazados de una manera un tanto dogmática, y señala: “there is need to give more discussion to transcendental idealism, not with a view to persuading the reader of its truth but with a view to persuading him that it is not beneath serious consideration. [...] the chief clout of transcendental idealism is contained in the insight that while it is possible for us to perceive or experience or think or envisage only in categories whose possibility, nature and limits are determined by our own apparatus, whatever exists cannot in itself exist in terms of those categories, because existence as such cannot be in categories at all. [...] Kant and Schopenhauer systematically differentiate themselves from both [the commonsense realist and Berkeley]: they say, Our perceptions and conceptions cannot be all there is, but cannot be ‘like’ what exists in addition to them, so what else there is cannot consist of an independently existing world which corresponds to them; however, since they constitute the limits of what we can envisage, we cannot form any notion of what there is besides” (Magee, 1983: 73-74).

que todo objeto está doblemente condicionado por el sujeto: materialmente, en tanto que una existencia objetiva únicamente es pensable presuponiendo al sujeto y como representación suya; y formalmente, en tanto que el modo del verse representado proviene del sujeto y se encuentra *a priori* en las formas cognoscitivas del sujeto (WWI, II, 161-162). El condicionamiento material de la realidad empírica por el sujeto constituye el núcleo de la filosofía de Berkeley, mientras que el condicionamiento formal de la realidad empírica por las formas cognoscitivas del sujeto es una de las ideas kantianas fundamentales que Schopenhauer adopta en su propio sistema filosófico y que considera uno de los mayores logros de Kant.

Así, Schopenhauer declara la compatibilidad de la realidad empírica con la idealidad trascendental, y zanja la polémica sobre la realidad del mundo externo aduciendo que las perplejidades que el problema había suscitado entre los filósofos se debían a una errónea aplicación del principio de razón, al trasladar el principio de razón del conocimiento hacia el ámbito en el que impera el principio de razón del devenir. Sin embargo, el filósofo alemán reconoce el parentesco que une la vida con el sueño, así como la dificultad para distinguir cabalmente el uno del otro. Los modos de distinción que señala Schopenhauer son el criterio empírico del despertar, momento en el que la conexión causal entre el sueño y la vigilia se interrumpe explícitamente, y el criterio kantiano de que la conexión de las representaciones entre sí según la ley de causalidad diferencia el sueño de la vida, pues aunque los sueños también tienen una interconexión interna de las representaciones, entre ellos y el largo sueño de la vida el nexo se interrumpe en el despertar. Schopenhauer concluye el análisis de esta cuestión con una hermosa metáfora que Jorge Luis Borges parafrasea así: “la vida y los sueños son hojas de un mismo libro. Leerlas en orden es vivir; hojearlas, soñar” (Borges, 1976: 40; WWI, I, 43).

Otra de las ideas kantianas fundamentales que Schopenhauer celebra y adopta es la distinción entre *fenómeno* y *cosa en sí*. El mundo conocido o realidad empírica, es decir, el mundo como representación, es enteramente *fenoménico*, pues siempre está condicionado por el sujeto. Por tanto, lo que el mundo sea *en sí mismo*, es decir, al margen de la representación, está más allá del principio de razón y es incognoscible para el sujeto. Por supuesto, Schopenhauer completará esta visión parcial en el segundo libro, donde sostiene que, al margen de la representación, el mundo es enteramente *voluntad*. Pero en tanto representación, el mundo se desdobra en dos mitades necesarias e interdependientes: sujeto y objeto. Las formas de todo objeto son tiempo, espacio y causalidad, pero esas mismas formas se hallan *a priori* en la conciencia del sujeto, según enseña Kant. La contribución añadida de Schopenhauer a ese hallazgo kantiano es la siguiente: en primer lugar, reduce todo nuestro conocimiento *a priori* a tres formas: tiempo, espacio y materia, siendo esta última posible solo merced a la unión de espacio y tiempo y que, como tiene el actuar en el tiempo y el espacio por toda esencia, es enteramente causalidad, cuyo correlato subjetivo es el entendimiento o facultad de ir del efecto a la causa y viceversa. En segundo lugar, todas las formas del objeto de las que el sujeto cobra consciencia *a priori* se reducen al contenido del principio de razón suficiente, de modo que la existencia de todos los objetos en tanto representaciones se reduce a la relación que guardan entre sí de acuerdo al principio de razón y por tanto es plenamente relativa.

En resumen: la filosofía de Schopenhauer parte del concepto de representación como el primer hecho de la consciencia, cuya forma primordial es la descomposición en sujeto y objeto, y la forma del objeto es a su vez el principio de razón en sus diversas figuras, lo que conlleva la *relatividad* absoluta del mundo como representación, tanto en su forma general (sujeto y objeto) como en su forma subordinada (principio de razón),

por lo que la esencia íntima del mundo debe ser buscada en otro plano enteramente distinto y al margen de la representación.

La doctrina de la representación schopenhaueriana distingue entre representaciones intuitivas y abstractas o, lo que es lo mismo, conocimiento intuitivo y abstracto. Una de las características más notables de la teoría del conocimiento o epistemología schopenhaueriana es la preeminencia del conocimiento intuitivo sobre la reflexión. La *intuición* es autosuficiente y plenamente satisfactoria, mientras que con el conocimiento abstracto o reflexivo entran en escena la duda y el error en el ámbito teórico y el temor y el arrepentimiento en el plano práctico (WWI, I, 65). La *reflexión* es la facultad cognoscitiva que distingue al ser humano del animal, “a quien aventaja por igual en poder y en sufrimiento”³⁷. Mientras los animales viven entregados a la intuición del presente, el ser humano, debido a la reflexión, vive también en el pasado y en el futuro, y su conducta está determinada por conceptos abstractos con independencia del presente. La preeminencia del conocimiento intuitivo sobre el abstracto se debe a que la reflexión descansa por entero en la intuición, de modo que en última instancia una serie de representaciones abstractas ha de tener necesariamente su fundamento en la representación intuitiva como principio de conocimiento; por eso para Schopenhauer las representaciones abstractas son “representaciones de representaciones” (WWI, I, 72)³⁸. No obstante, según Schopenhauer el *saber* (*wissen*) es siempre abstracto, aunque únicamente consiste en transferir el conocimiento intuitivo al dominio de la razón, dándole una nueva forma y fijándolo para su comunicabilidad, pues la intuición solo sirve para un caso particular, mientras que el conocimiento abstracto abarca lo general o universal. Todo lo que cae fuera del restringido ámbito del *saber* entra en la vasta esfera

³⁷ “He far surpasses them in power and also in suffering” (WWI, I, 67).

³⁸ “Thus concepts may quite properly be called ideas of ideas” (WWI, I, 72).

del *sentimiento*, que solo cabe definir negativamente como todo aquello que no es un concepto abstracto.

El lenguaje, la ciencia y el obrar deliberado son los tres efectos principales de las representaciones abstractas o la facultad cognoscitiva de la razón. Que el lenguaje pertenece al dominio exclusivo de la razón lo demuestra el hecho de que el sentido de un discurso es percibido de modo inmediato y preciso sin que por lo general se entremezclen imágenes de la fantasía o representaciones intuitivas, así como que la facultad del lenguaje diferencia al ser humano del animal, pues el lenguaje corresponde a la clase de las representaciones abstractas cuyo correlato subjetivo es la razón (*WWI*, I, 70-71).

La lógica es la única ciencia racional pura. En todas las demás ciencias, la razón, que por sí misma no tiene más que las formas huecas de su operar, obtiene su contenido a partir de representaciones intuitivas (la intuición *a priori* del espacio y el tiempo en las matemáticas, el conocimiento *a priori* de la ley de causalidad en las ciencias naturales puras y la experiencia combinado con lo anterior en las ciencias empíricas). La irrefutable certeza de las matemáticas y la lógica proviene de su aprioridad, pero lo que caracteriza el conocimiento científico no es su certeza, sino su carácter sistemático y deductivo fundado en el descenso gradual de lo universal a lo particular con el máximo nivel de subordinación a unos pocos principios supremos (mayor científicidad, como en la física y la química) y menor nivel de coordinación entre los principios (como en el caso extremo de la historia, que no sería una ciencia en absoluto). De nuevo es la intuición la fuente del conocimiento, pues toda demostración requiere una verdad indemostrable o axiomática que respalde la demostración, de modo que es tarea de la facultad del *discernimiento* el transferir correctamente lo conocido intuitivamente al saber abstracto como puente entre el entendimiento y la razón, por lo que todo saber

científico consiste en fundamentar la verdad de esos primeros juicios obtenidos inmediatamente a través de la intuición.

Finalmente, una idea de importancia capital en la epistemología schopenhaueriana es la de la plena relatividad del saber científico, porque el contenido de la ciencia atañe únicamente a la interconexión de los fenómenos del mundo según el principio de razón, pero este principio mismo es absolutamente inexplicable, como también lo son los principios supremos sobre los que descansa el saber científico sin poder ir más allá de ellos (el espacio y el tiempo en las matemáticas, las fuerzas originarias o leyes naturales en la física, etc.)³⁹. Así, “la esencia íntima de una piedra o del ser humano”, el peso, la inercia o la fuerza de la gravedad son siempre *qualitates occultae* (cualidades ocultas) que no se dejan explicar de acuerdo al principio de razón, que solo da cuenta de la relación entre los fenómenos, de modo que lo originario en todos los fenómenos, la *cosa en sí*, no está sometida al principio de razón y permanece incognoscible.

Por último, el obrar reflexivo equivale a la razón práctica, que no guarda relación alguna con la ética o el obrar virtuoso, pues esto último pertenece al carácter o la *voluntad* del ser humano, sino que puede estar al servicio de la bondad o la maldad indistintamente. Del obrar reflexivo surge más a menudo el disimulo, la hipocresía y la maquinación que la honestidad y la virtud. Schopenhauer concluye el libro primero con un examen del estoicismo como máxima expresión de lo que puede llegar a ser la razón al servicio de la *praxis*, pero su análisis revela las enormes limitaciones de la razón práctica para aliviar el sufrimiento e incluso para gobernar la conducta.

³⁹ Incluso en este punto existe una curiosa afinidad entre el pensamiento de Conrad y el de Schopenhauer, que pudo ejercer alguna influencia en la siguiente reflexión sobre las limitaciones de la ciencia, en una carta dirigida al *New York Times* en agosto de 1901: “This, the teaching, the conclusions, even to the prophesying, may be safely left to science, which, whatever authority it may claim, is not concerned with truth at all, but with the exact order of such phenomena as fall under the perception of the senses” (*CL*, vol. 2, 348).

2.2. El mundo como voluntad: metafísica de la naturaleza

De acuerdo a las consideraciones del libro primero, la “esencia íntima del mundo” no puede ser hallada en el mundo como representación, sino en algo completamente distinto y al margen de aquella. Visto “desde fuera”, cualquier fenómeno aparece como un enigma insondable⁴⁰, y Schopenhauer se pregunta:

[...] we ask whether this world is merely idea; in which case it would pass by us like an empty dream or a baseless vision, not worth our notice; or whether it is also something else, something more than idea, and if so, what (*WWI*, I, 143).

La *voluntad* (*Wille*) se revela entonces como la palabra clave que soluciona el enigma del mundo, pues al margen del mundo como representación, este es enteramente *voluntad*; la voluntad es la esencia íntima del mundo, la *cosa en sí* detrás de cada fenómeno.

El cuerpo mismo, que en cuanto representación es el objeto inmediato de la intuición sensible, es ahora, desde esta nueva perspectiva, la *voluntad objetivada*, es decir, puesta ante la intuición, de tal modo que el acto volitivo y la acción corporal no se hallan en relación de causa y efecto, sino que son una y la misma cosa, solo que una se da de forma enteramente inmediata y la otra, en la intuición para el entendimiento. Así, las resoluciones de la voluntad que se refieren al futuro son simples reflexiones de la razón, no auténticos actos volitivos, pues solo la ejecución sella la decisión, y todo acto genuino e inmediato de la voluntad es también un acto manifiesto del cuerpo. La plena identidad del cuerpo con la voluntad explica que no se pueda calificar al placer y al dolor como representaciones, sino como afecciones inmediatas de la voluntad en su fenómeno, el cuerpo (la excepción a esto son unas pocas impresiones sobre el cuerpo

⁴⁰ Cf. Copleston (1946: 27): “The *Ding-an-sich*, the noumenon, is therefore Will, which objectifies itself in the phenomenon or appears to perception in the phenomenon, the Will being the ‘inside’ of the world, the multiplicity of phenomena being ‘idea’, the ‘outside’ of the world”. Esta retórica

que no incitan a la voluntad y que son la única vía por la que el cuerpo es objeto inmediato del conocimiento, a saber, las afecciones de los sentidos objetivos –la vista, el oído y el tacto– en su modo natural).

Puesto que la voluntad es lo que cada uno reconoce como el núcleo inmediato de su propia consciencia, de modo que el propio cuerpo es por un lado representación y por otro voluntad, no cabe sino rechazar el *egoísmo teórico*, puesto que: “[*theoretical egoism*] regards all phenomena that are outside its own will as phantoms, just as in a practical reference exactly the same thing is done by practical egoism” (WWI, I, 150), reservando así al solipsismo el papel marginal de “último baluarte del escepticismo [the last stronghold of scepticism]” (WWI, I, 150). Así, se asume por analogía que el núcleo de todos los demás objetos ha de ser también la voluntad, de manera que esta es la *cosa en sí* que se manifiesta u objetiva en todos los *fenómenos*. De este modo, la esencia íntima del mundo permanecería incognoscible si no fuera porque contamos con un “pasadizo secreto” para conocerla, nuestro propio interior, para trascender así los límites del mundo como representación. El descubrimiento de la voluntad como el núcleo de nuestro propio ser y, por extensión, de todos los demás seres hace posible conocer la *cosa en sí* en la medida en que se manifiesta en cada fenómeno visible y por ende recorrer el camino vedado por la *Crítica de la razón pura* de Kant: el de la metafísica⁴¹.

La voluntad como *cosa en sí* es independiente por completo de su fenómeno y de las formas de este, en las que solo ingresa al manifestarse u objetivarse. La voluntad

schopenhaueriana, que distingue entre la apariencia “exterior” fenoménica y la esencia “interior” del noúmeno, es fundamental en “Heart of Darkness”, como se verá en el capítulo 7.

⁴¹ De aquí deriva uno de los problemas fundamentales del sistema filosófico de Schopenhauer, pues, como resume Copleston (1946: 65): “In short, the proper conclusion from Schopenhauer’s epistemology, as from that of Kant, is agnosticism: a metaphysics is quite out of place. It is true that sometimes Schopenhauer admits a certain agnosticism in regard to the Will; but the question is, ‘how, on his premises, can there be *any* knowledge of the Will at all, whether real or partial?’”. Gardiner (1975: 451) también concluye: “A pesar de su sinceridad, la apelación a nuestra directa experiencia interna de nosotros mismos, que proporcionaría la clave de la naturaleza interna del mundo, en general no es intelectualmente convincente, por razones que [...] él mismo [Schopenhauer] parece conceder

reside fuera del fenómeno, y está al margen de todas las formas de la representación, incluidos la descomposición en sujeto y objeto, el principio de razón, la pluralidad y el espacio-tiempo, que Schopenhauer considera el *principium individuationis* (principio de individuación), pues son el tiempo y el espacio los que hacen posible que lo igual y único conforme a su esencia aparezca como pluralidad. Así, aunque las manifestaciones de la voluntad están sometidas a las formas de la representación, la voluntad en sí misma es libre y ajena a todas ellas.

La *voluntad* que se objetiva en todos los fenómenos es irracional, aparece como ciego impulso en su esencia más íntima. Esta única voluntad se manifiesta en una escala gradual de objetivación en los diversos fenómenos de la naturaleza, desde las fuerzas naturales originarias hasta las plantas, los animales y, por último, el ser humano, donde la voluntad alcanza el grado más elevado de objetivación. La voluntad se halla indivisa en cada fenómeno de la naturaleza, pues ella es *una* al estar al margen de la posibilidad de la pluralidad, que surge solo al ingresar la voluntad en las formas de la representación⁴². Por otra parte, cada nivel de objetivación de la voluntad es una *idea* en el sentido originario de Platón, como prototipo presente en la naturaleza que, a diferencia del individuo, persiste sin devenir jamás.

Así, la voluntad que se manifiesta en la naturaleza carece de fundamento al no estar sometida a las formas del principio de razón. Como el tiempo le es igualmente ajeno, porque existe solo para su fenómeno y carece de significado para ella misma, las

tácitamente. Y podría parecer que sus equívocos sobre la ética [...] probablemente revelan un molesto desasosiego frente a la misma dificultad básica”.

⁴² Cf. Magee (1983: 139): “He [Schopenhauer] is saying, furthermore, that what is indicated by our knowledge of the one material object in the universe that we know from the inside is that all material objects, in their inner nature, are primitive, blind, unconscious force inaccessible to knowledge. Everything that appears to our organs of sense and intellect as matter in motion is, in its unknowable inner nature, this unconscious force – they and it are the same thing manifested in different ways. The whole universe is the objectification of this force. [...] All these are phenomenal manifestations of a single underlying drive which ultimately is undifferentiated”.

mismas leyes o fuerzas naturales se manifiestan inexorablemente durante milenios, de manera que:

The force itself is a manifestation of will, and as such is not subject to the forms of the principle of sufficient reason, that is, it is groundless. It lies outside all time, is omnipresent, and seems as it were to wait constantly till the circumstances occur under which it can appear and take possession of a definite matter, supplanting the forces which have reigned in it till then (WWI, I, 190).

Por otra parte, Schopenhauer afirma que del conflicto entre fenómenos de la voluntad en los niveles más bajos de objetivación surge el fenómeno de una idea más elevada que vence a las anteriores, en lo que constituye un asombroso precedente en clave metafísica de la teoría de la evolución varias décadas antes de la publicación de *El origen de las especies* (1859) de Charles Darwin:

The more developed Idea resulting from this victory over several lower Ideas or objectifications of will, gains an entirely new character by taking up into itself from every Idea over which it has prevailed a strengthened analogy. [...] Thus from the strife of lower phenomena the higher arise, swallowing them all up, but yet realising in the higher grade the tendency of all the lower. [...] No victory without conflict: [...] Thus everywhere in nature we see strife, conflict, and alternation of victory, and in it we shall come to recognise more distinctly that variance with itself which is essential to the will (WWI, I, 201-203).

De esta forma, la explicación metafísica de la naturaleza predatoria del mundo es que una única voluntad ha de alimentarse a sí misma, porque no hay nada al margen de ella y se trata de una voluntad hambrienta: “Hence arise eager pursuit, anxiety, and suffering” (WWI, I, 213). Por otra parte, la seguridad y regularidad con la que actúa la voluntad en la naturaleza vegetativa se ve alterada por la aparición del conocimiento en los niveles de objetivación más elevados, con el que surge de golpe *el mundo como representación* con todas sus formas (objeto y sujeto, tiempo y espacio, pluralidad y

causalidad). El ciego impulso de la voluntad conforme a su esencia originaria necesita ahora este instrumento a su servicio para satisfacer las necesidades de los fenómenos cada vez más complejos que han surgido en los niveles superiores de objetivación de la voluntad. Al conocimiento intuitivo de los animales se añade en el ser humano la razón; los animales quedan expuestos a la ilusión y el engaño, y el ser humano, además, al error, hasta el punto de que, aunque la razón está siempre al servicio de la voluntad y su papel está supeditado a ella, el error puede adulterar las expresiones de la voluntad al hacer confluir motivos ilusorios con los reales y suprimir estos. La razón puede ser una ayuda o un estorbo, pero siempre está subordinada a la voluntad originaria.

La teleología de la naturaleza, tanto en su forma externa (la relación de los organismos y fenómenos naturales entre sí) como interna (la estructuración de los organismos) se explica como fenómeno de una única voluntad coincidente consigo misma, que solo en el entendimiento aparece bajo las formas de la representación. Ahora bien, esta armonía de la naturaleza únicamente posibilita la permanencia del mundo, cuya existencia sería *imposible* de otro modo, pero no anula el conflicto interno que se manifiesta en el carácter predatorio de la naturaleza y que es consustancial a la voluntad. La voluntad es un anhelo infinito, permanentemente insatisfecho, tal como se da en el ser humano, de modo que al ágil tránsito de la satisfacción de un deseo a otro se le llama felicidad y al lento sufrimiento, cuando se cae “en esa parálisis que petrifica la vida [that stagnation that shows itself in fearful ennui that paralyses life]” (WWI, I, 226). Sin embargo, aun cuando el ser humano puede dar cuenta en cada momento de lo que quiere en un determinado tiempo y lugar y bajo determinadas circunstancias, esto solo pertenece al ámbito del fenómeno, no a la *cosa en sí*, porque nunca podrá dar cuenta de su querer en general ni explicar por qué *quiere* en absoluto, ya que esa es la *voluntad*

que reside fuera del fenómeno, al margen del principio de razón y, como tal, carece de fundamento.

2.3. El mundo como representación: teoría estética

La doctrina de la *representación* schopenhaueriana, directamente influida por la filosofía de Kant, se resume en que tiempo, espacio y causalidad no son determinaciones de la *cosa en sí*, sino del *fenómeno*, pues son las formas de nuestro conocimiento, y como nuestro conocimiento está condicionado por esas formas toda nuestra experiencia es conocimiento del fenómeno y no de la cosa en sí, que no está sujeta a las formas de la representación. Por otra parte, Platón sostiene que lo que perciben nuestros sentidos no tiene un verdadero ser, pues las cosas de este mundo *están en constante devenir, pero nunca son*, de modo que solo las *ideas* pueden ser objeto de un conocimiento adecuado, no condicionado ni relativo, pues son sin devenir jamás y la pluralidad no les ata, de manera que nuestro conocimiento relativo del mundo aparential se asemeja al conocimiento de las sombras de los prisioneros en el mito de la caverna platónico. La filosofía de Platón y la de Kant constituyen influencias decisivas en la conformación del pensamiento de Schopenhauer, que hizo un intento por armonizar ambas doctrinas:

It is clear, and requires no further proof that the inner meaning of both doctrines is entirely the same; that both explain the visible world as a manifestation, which in itself is nothing, and which only has meaning and a borrowed reality through that which expresses itself in it (in the one case the thing-in-itself, in the other the Idea). To this last, which has true being, all the forms of that phenomenal existence, even the most universal and essential, are, according to both doctrines, entirely foreign (WWI, I, 230-231).

Para Schopenhauer, la cosa en sí es la *voluntad*, pero distingue entre la *cosa en sí* kantiana y la *idea* platónica del siguiente modo: la cosa en sí está libre de todas las formas de la representación, mientras que la idea conserva la forma de la representación

en general, la de ser objeto para un sujeto, aunque se sustraiga al principio de razón y las formas subordinadas del fenómeno, de manera que la idea se convierte en una categoría intermedia entre la cosa en sí y el fenómeno individual, como única objetivación adecuada de la voluntad o cosa en sí.

Como individuos, todo nuestro conocimiento está sometido al principio de razón, lo que en principio excluye el conocimiento de la idea tanto como el de la cosa en sí. Además, el conocimiento está al servicio de la voluntad, y por eso el principio de razón solo da cuenta de las relaciones entre los objetos sin ir más allá, en la medida en que estos existen en un tiempo, lugar y circunstancias concretos, en una determinada relación de causas y efectos, siendo esta la única forma en que por lo común cualquier objeto individual puede resultar de *interés* a un sujeto individual, es decir, en relación con su voluntad. El conocimiento científico no se diferencia radicalmente del conocimiento común, pues la diferencia reside únicamente en la sistematicidad y el método adoptado, pero la ciencia tampoco puede ir más allá de las meras relaciones entre fenómenos y, por tanto, el conocimiento que ofrece también es relativo. Sin embargo, si el individuo altera excepcionalmente su modo de conocimiento en la medida en que cesa de ser un sujeto individual para convertirse en un *sujeto avolitivo del conocimiento*, de manera que deje también de rastrear relaciones entre objetos para detenerse en la serena *contemplación* de un objeto dado, es posible elevarse desde el conocimiento de las cosas individuales al de las ideas.

En los raros momentos en que tiene lugar la pura contemplación de un paisaje natural, por ejemplo, la consciencia se ve colmada por la imagen intuitiva hasta el punto de que el sujeto deja de ser individuo volitivo y se convierte en puro sujeto del conocimiento “como nítido espejo del objeto [the clear mirror of the object]” (WWI, I, 239), y aparece en toda su pureza *el mundo como representación*. La *idea* es aquí la

adecuada objetivación de la voluntad en un determinado nivel porque mantiene al objeto y al sujeto en perfecto equilibrio, en tanto el objeto no es más que representación del sujeto como portador del mundo y el sujeto, al quedar absorto en la contemplación, no es más que el objeto intuitivo. Por otra parte, en tanto categoría intermedia entre la cosa en sí y el fenómeno individual, la *idea* constituye lo esencial de cualquier nivel de objetivación, multiplicado por el principio de razón en innumerables fenómenos, al ser captado intuitivamente.

Excluida la ciencia para el conocimiento de las ideas, es la contemplación estética, el *arte*, lo que captura las ideas eternas, lo permanente y esencial de todos los fenómenos:

For it [art] plucks the object of its contemplation out of the stream of the world's course, and has it isolated before it. And this particular thing, which in that stream was a small perishing part, becomes to art the representative of the whole, an equivalent of the endless multitude in space and time. It therefore pauses at this particular thing; the course of time stops; the relations vanish for it; only the essential, the Idea, is its object (*WWI*, I, 246).

El arte es la obra del *genio*, que se caracteriza por la aptitud para que prevalezca la contemplación pura de las ideas, es decir, que se olvida de sí mismo como sujeto en la contemplación. Como *puro sujeto cognoscente*, el genio se pierde en la intuición de la idea hasta el punto de emancipar al conocimiento de la tiranía de la voluntad. El genio está dotado de un superávit de fuerza cognoscitiva que supera con mucho la necesaria para servir a una voluntad individual, por lo que la primacía del conocer sobre el querer es el rasgo distintivo del genio, acompañado o no de la fantasía. La genialidad se sustrae al fenómeno individual y no se contenta con las circunstancias del presente, sino que cualquier fenómeno atrae su atención por igual en la búsqueda de aquello que le es esencial y que constituye su *idea*. Sin embargo, la genialidad es un modo especial de conocimiento que solo se da como excepción, y el individuo genial se asemeja en

todo al individuo corriente cuando no está sumido en ese modo de conocimiento, por lo que el concepto de genialidad schopenhaueriano es plenamente romántico al considerar la obra genial como fruto de una inspiración excepcional y casi sobrehumana.

Por lo demás, como la idea reside en el dominio de la intuición, en el individuo genial prevalece el conocimiento intuitivo sobre el racional, por lo que el genio a menudo es irreflexivo, insensato e impetuoso; se comporta con desmesura en su vida cotidiana y con frecuencia es dominado por pasiones vehementes cuando no está absorto en la contemplación de las ideas. El genio se erige necesariamente en excepción de la norma de los millones de individuos corrientes que constituyen la humanidad. El parentesco entre genialidad y locura se da como una borrosa frontera que con frecuencia se traspasa. La explicación que ofrece Schopenhauer de las causas de la locura prefigura la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud.

Aunque el genio aventaja al hombre común en su capacidad para retener de manera prolongada el modo de conocimiento necesario para acceder al conocimiento de la idea y producir así la obra de arte, la mayoría de los hombres poseen la capacidad de convertirse momentáneamente en sujetos puros del conocimiento avolitivo, y surge así la contemplación estética y la experiencia de lo bello y lo sublime. Aunque el arte es por lo general el medio supremo para conocer las ideas, porque en la obra de arte el genio ya ha depurado todo lo superfluo de los fenómenos y muestra lo esencial de los mismos para la contemplación de la idea, la emoción de lo bello y lo sublime es esencialmente idéntica independientemente del fenómeno que la origine, sea el arte, la naturaleza o la vida, pues las diferencias en este aspecto son solo superficiales.

Así, la contemplación estética funciona como un aquietador de la voluntad, de modo que el sujeto individual se eleva por encima de su individualidad para convertirse momentáneamente en sujeto del conocer, y encuentra en la serena contemplación del

mundo como representación la paz que siempre le es negada cuando está sometido a la tiranía de la voluntad⁴³. La vista ocupa el lugar de honor en la jerarquía de los sentidos porque la visión carece de conexión alguna con la voluntad y constituye el modo del conocimiento intuitivo del mundo como representación. Por otra parte, la diferencia entre el sentimiento de lo bello y lo sublime radica en que en lo bello el conocer puro conquista su supremacía momentánea sobre la voluntad sin lucha, mientras que en el espectáculo de lo sublime la emancipación de la voluntad se consigue mediante un acto de *sublimación* por el que un objeto desfavorable u hostil a la voluntad se vuelve objeto de pura contemplación. El mejor ejemplo de lo sublime en la teoría estética de Schopenhauer lo proporciona el espectáculo de las fuerzas naturales sublevadas que amenazan con aniquilar al ser humano:

But the impression becomes still stronger, if, when we have before our eyes, on a large scale, the battle of the raging elements, in such a scene we are prevented from hearing the sound of our own voice by the noise of a falling stream; or, if we are abroad in the storm of tempestuous seas, where the mountainous waves rise and fall, dash themselves furiously against steep cliffs, and toss their spray high into the air; the storm howls, the sea boils, the lightning flashes from black clouds, and the peals of thunder drown the voice of storm and sea. Then, in the undismayed beholder, the two-fold nature of his consciousness reaches the highest degree of distinctness. He perceives himself, on the one hand, as an individual, as the frail phenomenon of will, which the slightest touch of these forces can utterly destroy, helpless against powerful nature, dependent, the victim of chance, a vanishing nothing in the presence of stupendous might; and, on the other hand, as the eternal, peaceful, knowing subject, the condition of the object, and, therefore, the supporter of this whole world; the terrific strife of nature only his idea; the subject itself free and apart from all desires and necessities, in the quiet comprehension of the Ideas. This is the complete impression of the sublime. Here he obtains a glimpse of a power beyond all comparison superior to the individual, threatening it with annihilation (WWI, I, 271).

⁴³ Cf. Magee (1983: 170): “why do we care so much about art? [...] Schopenhauer’s answer is, because it provides us with a release, if only momentary, from the prison we ordinarily inhabit”. Es notable también en este sentido la influencia de la teoría estética kantiana. Cf. Copleston (1946: 108): “Kant had spoken of ‘the pure disinterested satisfaction in judgments of taste’ in the *Critique of Judgment*, and Schopenhauer developed what Kant had already noted and incorporated it into his philosophical system”.

Un objeto será tanto más bello cuanto mayor sea el nivel de objetivación de la voluntad de la idea que nos interpela a través de él. Asimismo, si el objeto representa una idea de un nivel bajo de objetivación, predomina el lado subjetivo del goce estético, es decir, la serenidad de la pura contemplación como aquietadora de la voluntad, mientras que si el objeto representa una idea de un elevado nivel de objetivación de la voluntad el predominio cae del lado objetivo, es decir, la captación o comprensión objetiva de las ideas representadas. Como el ser humano constituye el más alto nivel de objetivación de la voluntad, él es lo más bello y la revelación de su esencia es el objetivo supremo del arte. La existencia del carácter individual diferencia al ser humano de los animales, en los que solo se da el carácter de la especie, pero el arte debe revelar el carácter de los individuos *idealmente*, en tanto este constituye un aspecto de la idea de la humanidad que se destaca especialmente en un individuo determinado, cuya representación resulta por ello útil para revelar dicha idea (WWI, I, 295). En los géneros literarios “objetivos” (la novela, la epopeya y el drama), la revelación de la idea de humanidad se alcanza mediante la presentación de caracteres significativos y la invención de situaciones sintomáticas en las que se desplieguen por completo sus rasgos característicos.

Por otra parte, Schopenhauer considera la tragedia como el género literario más sublime, en el que la aflicción de la humanidad y el terrible sentido de su existencia se pone de manifiesto por el azar y el error, por la participación de un carácter malvado o simplemente por la interacción entre caracteres ordinarios enfrentados por intereses contrarios. El héroe trágico es aquel que, tras un largo e intenso sufrimiento, comprende

al fin el sentido trágico de la existencia humana, alcanza la resignación e incluso la renuncia a la propia voluntad de vivir⁴⁴.

Por último, la música es el arte supremo porque es el trasunto de la voluntad misma. La música prescinde por completo del mundo intuitivo y se refiere a la esencia íntima del mundo y del ser; de ahí el profundo efecto que ejerce sobre nosotros.

2.4. El mundo como voluntad: ética

Schopenhauer presenta este último libro, que se ocupa del obrar del ser humano, como el más importante. La voluntad como cosa en sí, cuyo espejo u objetivación es el mundo como representación, no es otra cosa que la voluntad de vivir, de manera que el mundo existe porque así lo quiere la voluntad. El nacimiento y la muerte del individuo pertenecen al fenómeno, no a la cosa en sí, cuyo ámbito es un continuo presente, de modo que lo que *es* es lo que *fue* y lo que *será*. La indiferencia de la naturaleza por el individuo se explica así, puesto que solo la especie es la *idea* como adecuada objetivación de la voluntad. La voluntad como tal es libre, de modo que el ser humano que comprende de forma intuitiva y vital, no abstracta y racional, que la multiplicación de los individuos y su devenir por el nacimiento y la muerte es enteramente fenoménica e ilusoria, y ve a través del principio de individuación la unidad de todos los seres como manifestación de una única voluntad de vivir, tiene dos opciones: la *afirmación de la voluntad de vivir*, o querer que el mundo sea exactamente como es, ha sido siempre y será en un eterno presente (pues el tiempo también pertenece al fenómeno y no atañe a la voluntad), o su *negación*, la consciente aniquilación de sí misma una vez alcanzado el autoconocimiento.

⁴⁴ Cf. Magee (1983: 179): “The reason, [Schopenhauer] says, why [tragedy] gets at us in such a profound way is that it awakens in us an awareness of the possibility of coming to terms with the prospect of our own non-being. That is to say, we glimpse through it the possibility of our liberation, outside the realm of aesthetic response, from enslavement to the will to live”.

La voluntad como cosa en sí es libre, pero el fenómeno está necesariamente determinado en la cadena causal. El *determinismo* schopenhaueriano no admite excepción alguna: al margen de la voluntad como cosa en sí que reside fuera del fenómeno nada es libre y todo está necesariamente determinado, puesto que una vez que la voluntad ingresa en el fenómeno la concatenación de causas y efectos se da inexorablemente de acuerdo a la validez ilimitada del principio de razón. Además, la serie completa de efectos y causas está presupuesta en la causa original del fenómeno, por lo que todos los acontecimientos ocurren conforme al destino. Este *fatalismo* también tiene consecuencias en la vida práctica del ser humano, porque los mayores tormentos no provienen de la desgracia misma, sino de la creencia de que podría haberse evitado, lo cual es un error para Schopenhauer, pues todos los acontecimientos, grandes y pequeños, suceden por idéntica necesidad, aunque solo cuando es evidente que una desgracia no puede ser evitada de ningún modo dejamos de preocuparnos y atormentarnos por ella. El libre albedrío del ser humano es por tanto ilusorio, pues aunque a veces creamos que tenemos la opción de elegir entre varios modos de obrar, la voluntad actúa siempre conforme a su propia naturaleza y permanece inescrutable para el intelecto: “The intellect can do nothing more than bring out clearly and fully the nature of the motives; it cannot determine the will itself; for the will is quite inaccessible to it, and, as we have seen, cannot be investigated” (*WWI*, I, 376)⁴⁵.

Por otra parte, Schopenhauer adopta también la distinción kantiana entre carácter *inteligible* y carácter *empírico*. El carácter inteligible del ser humano es un acto extratemporal de la voluntad, y su carácter empírico es el fenómeno del carácter inteligible desplegado en el tiempo y las demás formas de la representación tal como se presenta en la experiencia y el transcurso vital de un hombre. El carácter es tan

⁴⁵ Cf. Gardiner (1975: 386): “Schopenhauer [...] saca la conclusión de que nadie puede, con su

consecuente como la naturaleza, y cada acción individual sucede conforme al carácter tal como cada fenómeno sucede conforme a una ley natural. El carácter *adquirido* es una tercera categoría que hace referencia a la conducta adoptada por el hombre una vez que conoce sus propias debilidades y virtudes (su propio carácter) y decide conducir su vida de acuerdo a ese conocimiento.

La voluntad es lo originario y el conocimiento un mero añadido al fenómeno de la voluntad como instrumento a su servicio, por lo que, de acuerdo a la sentencia de Séneca, “el querer no se aprende”. La voluntad del ser humano permanece inalterable según sea su carácter inteligible, y solo las circunstancias determinan el curso que tomarán sus acciones como manifestación de ese carácter. El arrepentimiento no se debe a una modificación de la voluntad, sino a una modificación del conocimiento. No obstante, el influjo que tiene la capacidad deliberativa del ser humano sobre su conducta es enorme y lo diferencia del animal, hasta el punto de que la causa de nuestros mayores tormentos suele residir en los pensamientos abstractos, que abarcan el pasado y el futuro, más que en la situación del presente real e inmediato. Sin embargo, aunque la razón delibera sobre los motivos en liza, solo la acción sella la decisión, y a menudo observamos la decisión final de la voluntad como espectadores, casi como si se tratara de una decisión ajena, y el hombre tiene que aprender a conocerse a sí mismo, es decir, conocer su voluntad, igual que a los demás, con el resultado de que: “Finally we come to know ourselves as quite different from what *a priori* we supposed ourselves to be, and then we are often terrified at ourselves” (*WWI*, I, 381).

Como la voluntad, que constituye la esencia íntima del mundo, es un anhelo que tiende hacia el infinito sin meta ni fin algunos, ninguna satisfacción es duradera y los innumerables obstáculos a la satisfacción de la voluntad ocasionan también un

esfuerzo voluntario o una decisión previa, hacer de sí algo diverso de lo que es”.

sufrimiento infinito, por lo que el sufrimiento es consustancial a la voluntad y a la existencia. No obstante, cuanto más ilumina la luz del conocimiento la condición de la propia existencia, más se sufre, por lo que el ser humano sufre más que el animal (que a su vez sufre más que las plantas, y así sucesivamente a medida que se desciende en la escala gradual de la objetivación de la voluntad hasta la inconsciencia), y el genio es quien más sufre⁴⁶.

Para Schopenhauer, la existencia humana oscila invariablemente entre el dolor y el aburrimiento, pues el ser humano es una criatura sumamente menesterosa con múltiples necesidades y acechada por innumerables peligros. Si se es tan afortunado como para desbancar el sufrimiento de la carencia, el hambre, la extenuación física y la preocupación por la subsistencia que embarga a millones de personas en el mundo, el dolor adopta otras mil formas de acuerdo a su proteica naturaleza: pasión sexual, envidia, angustia, avaricia, enfermedad, etc. Si pese a todo se logra alcanzar cierta estabilidad, lo cual es ya de por sí harto excepcional, comparece el aburrimiento, un mal no inferior a los anteriores, lo que se comprende en cuanto se cobra consciencia de los enormes esfuerzos que realizan individuos y sociedades para combatirlo.

Todo ello se explica por la naturaleza de la voluntad, que nunca puede ser satisfecha conforme a su esencia y carece de fin u objetivo alguno. Asimismo, todo júbilo proviene de un engaño, pues nace de la ilusión de haber dado finalmente con aquello que la vida no puede dar: una fuente de felicidad duradera, por lo que antes o después el dolor reaparecerá con mayor fuerza que antes. Incluso toda satisfacción y felicidad es siempre de índole negativa, pues la privación es siempre el punto de partida;

⁴⁶ Recordemos el célebre poema “Lo fatal”, de Rubén Darío: “Dichoso el árbol que es apenas sensitivo, / y más la piedra dura porque esa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente” (*Cantos de vida y esperanza, Los cisnes y otros poemas*, p. 258).

de ahí que necesitemos la pérdida para conocer el valor de algo y que nos consolemos al ver desgracias ajenas por vernos libres de soportarlas.

Por otro lado, el goce estético de la contemplación constituye únicamente un alivio pasajero que solo está al alcance de una minoría que por lo demás está expuesta a mayores sufrimientos que la inculta mayoría, solo atenta al interés de la voluntad, por lo que todo eso se compensa. Por tanto, el sufrimiento no proviene de las circunstancias externas, sino que es consustancial a nuestro propio ser como manifestación de la voluntad de vivir. El siguiente pasaje es una muestra representativa del pesimismo radical de Schopenhauer sobre la vida humana:

It is really incredible how meaningless and void of significance when looked at from without, how dull and unenlightened by intellect when felt from within, is the course of the life of the great majority of men. It is a weary longing and complaining, a dream-like staggering through the four ages of life to death, accompanied by a series of trivial thoughts. Such men are like clockwork, which is wound up, and goes it knows not why; and every time a man is begotten and born, the clock of human life is wound up anew, to repeat the same old piece it has played innumerable times before, passage after passage, measure after measure, with insignificant variations. [...] The life of every individual, if we survey it as a whole and in general, and only lay stress upon its most significant features, is really always a tragedy, but gone through in detail, it has the character of a comedy. For the deeds and vexations of the day, the restless irritation of the moment, the desires and fears of the week, the mishaps of every hour, are all through chance, which is ever bent upon some jest, scenes of a comedy. But the never-satisfied wishes, the frustrated efforts, the hopes unmercifully crushed by fate, the unfortunate errors of the whole life, with increasing suffering and death at the end, are always a tragedy (*WWI*, I, 413-414).

La futilidad de la existencia humana es plena. Si a ello se añade el horror en estado puro de las guerras, las prisiones y las cámaras de tortura no cabe más que considerar la vida no como un regalo, sino más bien como una deuda, una estafa o un “negocio que no cubre los gastos” (*WWI*, III, 373). Por eso la literatura, por lo común,

no tolera el optimismo sin grave perjuicio para su propio valor, según Schopenhauer, pues la vida misma no lo contempla y el arte debe ser fiel reflejo de las ideas.

En resumen, el *pesimismo* schopenhaueriano es de índole metafísica, pues se deriva del conocimiento de la naturaleza de la voluntad como cosa en sí cuya manifestación es el mundo, por lo que la existencia es necesariamente así y no podría ser de otra manera⁴⁷. La cosmovisión schopenhaueriana es también *atea*, pues la voluntad como lo único existente se objetiva en el mundo como representación en cada uno de sus fenómenos, de manera que cada uno de nosotros es esa misma voluntad, por lo que ningún dios podrá acudir nunca en nuestro auxilio: estamos solos y tenemos que vérnoslas con esa voluntad que somos nosotros mismos, pues nada existe al margen de ella.

Como la pluralidad pertenece al fenómeno y no a la cosa en sí, la voluntad de vivir se halla completa e indivisa en cada individuo. Cada individuo cognoscente contiene por tanto la voluntad de vivir como el “en sí” del mundo y además es portador del mundo como representación suya, por lo que es un microcosmos que rivaliza con el macrocosmos; de ahí el *egoísmo*, que es consustancial a la naturaleza y está dispuesto a sacrificar todo lo demás, que solo aparece como representación, para satisfacer sus propios intereses y preservar su propia insignificancia. La afirmación de la propia voluntad a expensas de la negación de la voluntad ajena es la injusticia, que se puede cometer por medio de la violencia, la astucia y la mentira:

⁴⁷ Cf. Copleston (1946: 28): “Schopenhauer’s system was thus a system of *metaphysical* pessimism, for his pessimism does not consist simply in an empirical observation (whether true or false) that human life contains more pain than joy, more suffering than happiness, but is based on a metaphysical doctrine concerning the ultimate nature of Reality, a doctrine that is radically pessimistic in character. It is not simply that human life at present happens to contain more misery than happiness, but rather that human life *must* be dominated by suffering, since it is the expression, the objectification of a blind Will, essentially at variance with itself. The philosopher in this way presented the world with a system that stood in radical contrast to that of Hegel, the then dominant thinker of Germany”.

The deep horror which is always excited by cunning, faithlessness, and treachery rests on the fact that good faith and honesty are the bond which externally binds into a unity the will which has been broken up into the multiplicity of individuals, and thereby limits the consequences of the egoism which results from that dispersion. Faithlessness and treachery break this outward bond asunder, and thus give boundless scope to the consequences of egoism (*WWI*, I, 433-434).

El sentido de las leyes del Estado no es otro que el de neutralizar en lo posible las consecuencias negativas del egoísmo, de modo que los ciudadanos renuncien al goce que se consigue mediante el obrar injusto.

La afirmación de la voluntad de vivir implica la aceptación del mundo tal como es: el mundo es, ha sido y siempre será como es porque así lo quiere la voluntad, de modo que existimos voluntariamente en innumerables fenómenos que son la manifestación, la objetivación de esa única voluntad. El individuo que es incapaz de ver a través del principio de individuación se figura que solo existe él mismo y todo lo demás le es ajeno; abraza el placer del momento y contempla indiferente el espectáculo de la miseria humana, pero la afirmación de la voluntad de vivir entraña la aceptación de todos los goces y todos los tormentos del mundo. En cambio, quien capta la esencia del mundo ve a través del principio de individuación y, al rasgar “el velo de Maya” de los hindúes, comprende que es un único ser el que se manifiesta en el mundo, y que es él mismo quien soporta toda la aflicción de la humanidad: la diferencia entre la víctima y el verdugo, entre el asesino y el asesinado, es solo aparente, pertenece al fenómeno y no a la cosa en sí, la voluntad que se inflige dolor a sí misma. En este sentido la doctrina schopenhaueriana coincide en gran medida con el pensamiento oriental expresado en las enseñanzas de los *Vedas* y los *Upanishads*⁴⁸.

⁴⁸ Magee (1983: 316) observa: “There is nothing controversial in saying that of the major figures in Western philosophy Schopenhauer is the one who has most in common with Eastern thought. Less adequately pondered is the fact that much of what it is that the two have in common was taken by

La maldad es el regocijo en el sufrimiento ajeno que en grado superlativo alcanza la crueldad. Los crueles y malvados no ven a través del principio de individuación y por tanto no comprenden que se infligen daño a sí mismos, pero pese a todo persiste un oscuro conocimiento de esa verdad que se manifiesta en el remordimiento de conciencia. Por otra parte, la bondad no se deja enseñar porque no proviene de la razón, sino de un tipo especial de conocimiento intuitivo, que no es abstracto ni comunicable y que se manifiesta en el transcurso vital del ser humano, aunque solo la intención atañe a la virtud, y no la apariencia externa de la acción. El hombre justo se halla en un escalón intermedio entre el malvado y el bueno, porque no afirma su voluntad a expensas de la ajena, sino que la respeta como la suya propia sin dañarla ni apropiarse de lo que le pertenece por derecho. Pero la auténtica bondad proviene de un carácter excepcional en el que la diferencia entre él mismo y los demás es mucho menor de lo habitual, en tanto se ha penetrado con mayor agudeza a través del principio de individuación, que mantiene una separación ilusoria entre uno mismo y los demás seres. De las entrañas de la voluntad procede toda bondad auténtica, que tiene

Schopenhauer from Kant. To suppose that Schopenhauer's philosophy was formed to any decisive degree under the influence of Eastern thought is not only a mistake, but misses the crucial point that in Kant and Schopenhauer the mainstream of Western philosophy threw up conclusions about the nature of reality which are strikingly similar to some of those propounded by the more mystically oriented religions or philosophies of the East, yet arrived at by an entirely different path". Se trataría, por tanto, de un curioso fenómeno de poligénesis. Véase también Gardiner (1975: 441-443): "Y resulta incuestionablemente verdadero que algunas de las directrices sobre las que Schopenhauer hace más hincapié en su sistema, tienen analogías en creencias que son fundamentales en gran parte del pensamiento religioso de la India. Los *Upanishads*, por ejemplo, sostienen que la realidad fenoménica, o el mundo de la percepción es en última instancia 'ilusión' (Maya), que es 'no permanente' y 'efímero' y que ha de ser opuesto a lo que verdaderamente es 'eterno'. [...] Se recalca también mucho, y lo mismo sucede en el pensamiento budista, la necesidad de 'escape' o 'liberación', por medio de la cual puede lograrse la libertad frente a los estrechos límites del egoísmo y a los deseos y anhelos a los que estamos constantemente sujetos como seres fenoménicos y que indefectiblemente producen descontento y miseria; como en el caso de Schopenhauer, se considera a la existencia humana en general hundida en el sufrimiento". Hay, sin embargo, como también reconoce Gardiner, una diferencia fundamental entre la filosofía de Schopenhauer y la doctrina hinduista de los *Upanishads*. El tema central de los *Upanishads* es la unión espiritual del *Atman* o divinidad interior con *Brahman*, el espíritu supremo. La esperanza y el consuelo que transmite la lectura de los *Upanishads* contrasta, por tanto, con la desesperación metafísica y el nihilismo schopenhauerianos: "sería un error equiparar el concepto Vedanta de *Brahman* con su noción propia [la de Schopenhauer] de 'voluntad' metafísica" (Gardiner, 1975: 442). En efecto, a diferencia de *Brahman*, la voluntad en el monismo schopenhaueriano es una entidad metafísica negativa.

como resultado la buena conciencia, la satisfacción que experimentamos tras todo acto altruista, y que ensancha el corazón al liberarnos de las cadenas del egoísmo y del interés desmedido por nuestro propio fenómeno individual. La bondad se traduce en obras de amor, pero para Schopenhauer todo amor es *compasión*.

La *compasión* se muestra cuando el velo de Maya queda levantado hasta el punto de que el individuo no reconoce diferencia alguna entre él y los otros: ningún sufrimiento le es ajeno y está dispuesto a sacrificarse por los demás⁴⁹. Cuando se asciende al conocimiento de la esencia del mundo como el continuo devenir de la fútil voluntad sumida en constante sufrimiento en la ilusoria multiplicación de los fenómenos, este conocimiento, que se adquiere por el propio sufrimiento o por la contemplación del sufrimiento ajeno, actúa como un aquietador de la voluntad y se alcanza la *negación de la voluntad de vivir*. El sentido que confiere Schopenhauer al ascetismo es el de la mortificación constante del cuerpo para aniquilar la voluntad en su fenómeno, no de forma pasajera, sino definitiva, alcanzando así la liberación y la salvación del mundo. Esta explicación filosófica subyacería como fundamento a la práctica ascética del cristianismo y las religiones orientales, si bien nunca antes se había pronunciado tal fundamentación metafísica del ascetismo. El testimonio de los ascetas deja constancia de la suprema beatitud y serenidad alcanzadas, que contrasta tanto con la miseria de su apariencia externa como con el intenso pesar de los malvados devorados por la mala conciencia de su suprema y desmesurada afirmación de la

⁴⁹ Cf. Copleston (1946: 29-30): "Now, when a man 'sees through' the principle of individuation, realizes that all individuation is phenomenon, Maya, he realizes too that he suffers in all, that the suffering of all is *his* suffering, and he attains to love, the essential of which is *sympathy*. Knowing that the sufferings of others are, metaphysically, his own sufferings, he will do what he can to alleviate those sufferings. Sympathy, then, is an essential grade of morality, but it is not the highest stage: the complete penetration of the principle of individuation, the complete lifting of the veil of Maya which reveals the whole world as one and all suffering as one suffering, consequent on life itself, will lead a man, no longer to assert this life through the constant acts of the will and ever-renewed desire, but to deny the will to live, to turn away from life by voluntary renunciation, resignation, chastity and asceticism (*not*, as we might expect, by suicide).

voluntad. No obstante, el asceta debe mantenerse en una constante lucha interior por mantener la victoria obtenida sobre la voluntad; de ahí el espanto ante cualquier goce inocente o cualquier pequeña agitación de la vanidad: “vanity, which here also dies last, the most immovable, the most active, and the most foolish of all the inclinations of man” (*WWI*, I, 501).

Así pues, la negación de la voluntad de vivir constituye el único acto libre de la voluntad como cosa en sí, no como fenómeno inmerso en la cadena causal. Pero en las antípodas de la negación de la voluntad se halla el suicidio, que es una forma encubierta de la máxima afirmación de la voluntad, pues lo que se niega es simplemente la vida del fenómeno, del individuo que no quiere vivir bajo las circunstancias actuales, ya que el individuo es sabedor de que la voluntad como cosa en sí no se extinguirá con su fenómeno. En cambio, el santo que alcanza la renuncia, la plena resignación y niega la voluntad extingue la cosa en sí de manera definitiva y con ella también el mundo como representación, por lo que obtiene la liberación. Es imposible saber si esta liberación (el *nirvana* de los budistas, la reabsorción en el *Brahma* de los hindúes) consiste en la *nada* o en una nada relativa que no podemos concebir porque solo conocemos la voluntad que se espanta ante la nada y las formas de la representación que solo captan las relaciones del mundo fenoménico. En cualquier caso, aquí se manifiesta el *nihilismo* schopenhaueriano como final del camino de su sistema ético y su desesperanzada cosmovisión filosófica.

En los capítulos siguientes se argumenta que Conrad incorpora en sus obras aspectos de las cuatro perspectivas que constituyen el sistema filosófico de Schopenhauer. El pensamiento conradiano se impregna de la filosofía de Schopenhauer absorbiendo sus ideas, modificándolas en una revisión constante a lo largo de las diversas etapas de su obra, en cuya evolución también se hace patente que Conrad

sometió el pensamiento schopenhaueriano a una crítica que le permitiera definir su propia postura ética, estética y filosófica en el mundo ficticio de sus creaciones.

3. LAS CARTAS: 1890-1898

Es muy destacable que la influencia del pensamiento y la obra de Arthur Schopenhauer no solo se refleja en las obras de Conrad, sino también en su correspondencia, especialmente en el período que comprende desde 1890 hasta 1898. Las cartas escritas en ese período son tal vez las más interesantes y reveladoras de todo el epistolario de Conrad, pues muestran la formación de su pensamiento en los inicios de su trayectoria literaria. A menudo caracterizadas por un aliento filosófico e incluso metafísico, las cartas de la década de 1890 comparten un espacio creativo e intelectual con la escritura de las primeras obras de ficción narrativa. Estas cartas tienen un doble interés: intrínseco, por su valor literario, y en relación a la obra narrativa, pues en ellas Conrad revela múltiples facetas de su escritura, de su pensamiento y de su cosmovisión. Por ello, resulta de gran importancia para este estudio que el pensamiento filosófico de Schopenhauer sea una influencia central en muchas de las cartas de este período, en el que Conrad inicia su trayectoria literaria.

La primera carta de Conrad en la que se aprecia una posible huella de la influencia de Schopenhauer es la del 23 de marzo de 1890, escrita en francés y dirigida a Marguerite Poradowska:

La vie roule en flots amers, comme l’océan sombre et brutal sous un ciel couvert des tristes nuages, et il y a des jours où il semble aux pauvres âmes embarquées le désespérant voyage que jamais un rayon de soleil n’a pu pénétrer ce voile douloureux [...] (*CL*, vol. 1, 42).

Es la primera de una larga serie de jeremiadas dirigidas a Poradowska en las que la crítica ha señalado la influencia de Schopenhauer. En efecto, estas lamentaciones reflejan tanto el pesimismo sobre la existencia humana del filósofo alemán como su propio estilo al expresar ese pesimismo. Nótese también la referencia al “velo doloroso”

de la vida, en una posible alusión al “velo de Maya” que con tanta frecuencia utiliza Schopenhauer como metáfora del mundo fenoménico. Asimismo, en esta carta Conrad define la vida como una lucha espantosa condenada a la derrota:

Il faut surtout pardonner a ses âmes malheureuses qui ont élu de faire le pèlerinage a pied, qui cotoient le rivage et regardent sans comprendre l'horreur de la lutte, la joie de vaincre ni le profond désespoir des vaincus; [...] cette Justice qui est le seul espoir, le seul refuge des âmes qui ont combattu, souffert et succombé dans la lutte avec la vie (*CL*, vol. 1, 42).

En la filosofía de Schopenhauer esta visión de la vida como una lucha es preeminente a nivel metafísico, natural o biológico y en la vida humana: “The life of the great majority is only a constant struggle for this existence itself, with the certainty of losing it at last” (*WWI*, I, 402). No obstante, la huella de la influencia del pensamiento y el estilo de Schopenhauer es aún más evidente en la carta a Poradowska del 15 de mayo de 1890, enviada desde Tenerife, la primera parada del *Ville de Maceio* con destino al Congo, el viaje que inspiraría “Heart of Darkness”:

En attendant je suis comparativement heureux ce qui est tout ce que l'on peut espérer dans ce bas monde. [...] On doute de l'avenir. Car enfin – je me demande – pourquoi y croirait-on? Et aussi pourquoi s'attrister? – Un peu d'illusion, beaucoup des rêves, un rare éclair de bonheur puis le desillusionement, un peu de colère et beaucoup de souffrance et puis la fin; - la paix! – Voilà le programme, et nous aurons a voir cette tragi-comédie jusqu'à la fin (*CL*, vol. 1, 49-50)⁵⁰.

Conrad expresa que la felicidad es imposible dada la naturaleza del mundo, mientras que para Schopenhauer: “There is only one inborn error, and that is, that we exist in order to be happy” (*WWI*, III, 448). Más de veinte años después, Axel Heyst también dará voz a este pensamiento en la novela *Victory*: “this world is evil upon the whole” (*V*, 43). Asimismo, es destacable en esta carta la nostalgia de la inexistencia y,

⁵⁰ Susan Jones (1997: 11) observa con acierto que esta visión de la vida es central en las dos primeras novelas exóticas, en las que la desilusión y el desengaño tanto de Almayer como de Willems cobran una gran fuerza temática.

sobre todo, la concepción de la vida como una tragicomedia insustancial que corresponde a un “programa” repetitivo y monótono:

[E]very time a man is begotten and born, the clock of human life is wound up anew, to repeat the same old piece it has played innumerable times before, passage after passage, measure after measure, with insignificant variations. [...] The life of every individual, if we survey it as a whole and in general, and only lay stress upon its most significant features, is really always a tragedy, but gone through in detail, it has the character of a comedy (*WWI*, I, 413- 414).

La concepción tragicómica de la existencia schopenhaueriana será recreada en el destino de Almayer en las dos primeras novelas, *Almayer's Folly* (1895) y *An Outcast of the Islands* (1896), como se verá en el siguiente capítulo. Por lo demás, el énfasis en el sufrimiento y la desilusión inherente a la existencia humana en esta jeremiada típica de las cartas de este período recuerda con claridad el estilo de Schopenhauer. También cabe destacar la afinidad de estas reflexiones con las de Marlow en “Heart of Darkness”. En general, lo más reseñable de esta carta es que muestra el íntimo conocimiento y profundo interés de la obra de Schopenhauer por parte de Conrad. Lo mismo cabe decir de otras muchas cartas del período, que revelan un alto grado de contaminación e influencia.

En las cartas de este período, dirigidas principalmente a Marguerite Poradowska, abundan los lamentos que ahondan en la soledad, el sufrimiento inherente a la vida y la dificultad de soportar la existencia (*CL*, vol. 1, 53-54, 57, 60, 70, 76). También son frecuentes las reflexiones sobre el destino, en las que Conrad adopta una posición abiertamente fatalista. En la carta del 8 de julio de 1891, a propósito del accidente de un primo de Poradowska, Conrad se refiere a “la brutalité de l’inevitable; - puisque tout est inevitable!” (*CL*, vol. 1, 85), y prosigue:

Et dans le cas des accidents comme celui dont Votre cousin vient d’être l’infortunée victime la douleur est plus poignante et le regret plus douloureux. Car là il y a toujours la pensée

de ce qui aurait pu être, le regret des choses non accomplies, le desespoir de la perte inutile, des affections qui faisaient le bonheur de ce[ux] qui restent ahuris dans l'étonnement de la cruauté inexplicable de l'Invisible guidant les choses inanimées vers la destruction d'une existence nécessaire au bonheur des être innocents, de l'être inconscient encore! En vérité nous sommes les esclaves de la fatalité avant de naître, et nous payons le tribut au malheur avant de l'avoir connu (*CL*, vol. 1, 85).

No deja de ser significativo que la postura fatalista de Conrad surja en un momento en el que la contaminación del pensamiento de Schopenhauer se siente con especial viveza. El fatalismo es una parte fundamental de la cosmovisión schopenhaueriana:

On this point we must entertain no illusion: the law of causality knows no exception; but everything, from the movement of a mote in a sunbeam to the most deeply considered action of man, is subject to it with equal strictness. Therefore, in the whole course of the world, neither could a mote in a sunbeam describe any other line in its flight than it has described, nor a man act any other way than he has acted; and no truth is more certain than this, that all that happens, be it small or great, happens with absolute *necessity*. Consequently, at every given moment of time, the whole condition of all things is firmly and accurately determined by the condition which has just preceded it, and so is it with the stream of time back to infinity and on to infinity (*WWI*, III, 66).

Asimismo, merece la pena destacar las implicaciones psicológicas del determinismo radical o absoluto en el pensamiento filosófico de Schopenhauer y su estrecha relación con las ideas expresadas en la carta citada:

For it holds good of inward as of outward circumstances that there is for us no consolation so effective as the complete certainty of unalterable necessity. No evil that befalls us pains us so much as the thought of the circumstances by which it might have been warded off. Therefore nothing comforts us so effectually as the consideration of what has happened from the standpoint of necessity, from which all accidents appear as tools in the hand of an overruling fate, and we therefore recognise the evil that has come to us as inevitably produced by the conflict of inner and outer circumstances; in other words, fatalism (*WWI*, I, 394-395).

La influencia del fatalismo de Schopenhauer, que volverá a manifestarse en la correspondencia, es de gran calado en la obra global de Conrad. En este aspecto, como

en otros muchos, se observa una evolución dinámica en el pensamiento conradiano a lo largo de su trayectoria literaria, pero desde *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands* hasta *Chance*, pasando por obras como *Lord Jim* y *The Secret Agent*, Conrad sintió la fuerza problemática de esta parcela del pensamiento schopenhaueriano con especial intensidad.

En una carta a Poradowska del 26 de agosto de 1891, Conrad aporta otra reflexión general, mezclando el inglés y el francés, que recuerda la visión de la existencia schopenhaueriana:

Vous semblez ne pas Vous apercevoir of the characteristic note of sadness of life in all this episode. The weary yet hopeful waiting and the hopeless collapse at the end. Mais après tout quand on y pense ce n'est pas peut-être triste – c'est peut-être très –drole? (CL, vol. 1, 90).

Lo más significativo de este fragmento es que prefigura la oscura meditación sobre la vida humana de Marlow en "Heart of Darkness": "Droll thing life is – that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose" (Y, 117). Mayor complejidad interpretativa entraña la carta del 15 de septiembre del mismo año, pues en ella Conrad muestra el mismo grado de profunda inmersión en el pensamiento de Schopenhauer a la vez que critica con dureza la doctrina de la expiación por el sufrimiento, una doctrina a la que Schopenhauer se adhiere en gran medida en el último libro de su obra capital, inspirándose sin duda en la religión cristiana:

Votre sympathie m'est très precieuse mais a Vous dire vraie je me moque pas mal du bonheur. A peine je sait ce que c'est. [...] Nous sommes des gens ordinaires qui ont juste le bonheur qu'ils méritent ni plus ni *moins*. Si je Vous laisse entrevoir quelque fois que la vie fait mal de temps en temps c'est une faiblesse a moi dont j'ai tres honte – mais il ne faut pas me prendre trop au serieux. Je supporte très bien le fardeau du monde entier sur mes epaules – comme du reste le font les 5 millions des misérables dont se compose la population de cette ville. [...] Moi je Vous étonne et peut-être scandalise par ma plaisanterie forçatesque tandis que Vous me supposez capable d'accepter ou même d'admettre la doctrine (ou la theorie) de l'expiation par la souffrance. Cette doctrine, produit des intelligences superieures mais sauvages est tout simplement une infâme abomination quand des gens civilisés la prêchent. C'est une

doctrine qui mène d'un coté droit a l'Inquisition et d'un autre montre des possibilités de marchandage avec l'Eternel. [...] Du reste il n'y a pas d'expiation. Chaque acte de la vie est final et produit fatalement ses conséquences malgré tous les pleurs et les grincements des dents, et la douleur des âmes faibles, souffrant dans l'effroi qui les saisit devant les résultats de leur propres actions (*CL*, vol. 1, 93).

La primera parte de la cita refleja el pensamiento de Schopenhauer de que cada individuo es portador del mundo como representación suya y contiene la voluntad indivisa, con todos sus anhelos y necesidades, en su propio ser. La segunda parte es uno de los ejemplos más destacados de la crítica conradiana a toda ética basada en postulados metafísicos, religiosos o irracionales. La ética bosquejada en el libro cuarto de la obra principal de Schopenhauer participa de estas categorías, pero Conrad adopta de nuevo el fatalismo schopenhaueriano en el final de la cita. En otra carta a Poradowska del 5 de marzo de 1892, Conrad alaba la “caridad”, que considera “l'Amour eternal et universel, la vertu divine, la seule manifestation de la Toute Puissance qui peut justifier en quelque sorte l'acte de la creation” (*CL*, vol. 1, 105-106). Sin embargo, se muestra crítico con la abnegación “llevada al extremo”:

[D]ans mon opinion l'abnegation poussée dans ses lointaines limites – ou Vous etes en train d'errer – devient non pas une faute mais un crime – que rendre le bien pour le mal est non seulement profondément immoral mais c'est aussi dangereux, en ce sens que cela aiguise l'appetit pour le mal de l'etre malveillant et developpe (inconsciemment peut être) cette tendance dormante de l'humanité vers l'hypocrisie dans l'être... disons: bienveillant (*CL*, vol. 1, 106).

Se perfilan por tanto en estas cartas aspectos distintivos del pensamiento ético conradiano, y que demuestran que Conrad nunca pudo simpatizar con la ética de la salvación schopenhaueriana. Por tanto, la afirmación de Najder (1976: 89 n.3) de que Conrad no compartía la ética de Schopenhauer sí resulta acertada. Sin embargo, la correspondencia preservada del año 1892 se cierra con una declaración de misantropía y

celebración de la soledad, en lo que constituye una notable afinidad con otras vertientes de la ética schopenhaueriana:

Je ne suis pas assez philosophe pour endurer (avec calme) le mépris de mes dissemblables. Et notez bien que les coups de pied de l'âne font très mal. Une des études constantes de ma vie a été de les éviter. [...] Les longues oreilles sont éternelles – le commencement et la fin de toutes les choses; je trouve mon repos – ma paix – dans l'ombre qu'elles projettent sur le désert la vie – et ma consolation je la trouve dans le braiement mélodieux de mon maître! (*CL*, vol. 1, 119).

Especialmente significativo resulta que a continuación Conrad sentencia: “Il faut bien vivre quand on a eu le malheur d'être né” (*CL*, vol. 1, 119), probablemente un eco de los versos de Calderón citados en dos ocasiones en el primer volumen de la obra principal de Schopenhauer, que forman el epígrafe y una de las ideas vertebradoras de su segunda novela⁵¹.

Del año 1893 se conservan pocas cartas, dirigidas a Poradowska y marcadas por el pesimismo y la depresión. No obstante, Conrad deja claro que en sus cartas no se refiere únicamente a su situación personal, sino a la naturaleza del mundo y de la vida en general: “Du reste j'ai eu l'honneur de remarquer dans plusieurs de mes lettres que la vie est faite à l'envers. J'en ai fait un article de foi, et je me résigne” (*CL*, vol. 1, 134). Este estado de desánimo y de mala salud se prolonga en la difícil transición de marinero a escritor. Huelga decir que el pesimismo schopenhaueriano debió de ser bien recibido en estos años. La siguiente huella de influencia incontrovertible de la filosofía de Schopenhauer se encuentra en una carta a Paul Briquel escrita en el verano de 1895:

Vous avez lu bien des livres. Moi, je n'ai lu que la grande page, la page, énorme, monotone et remplie d'une vie passée tout en dehors de moi dans l'oubli de l'individualité, au

⁵¹ En la carta anterior a esta, también de octubre de 1892, encontramos otra meditación pesimista sobre la vida humana que parece deudora del estilo típico de Schopenhauer: “Et la lutte finit dans l'effondrement mou des espérances déçues; des affections trichées; de saintes indignations profanées; de la dignité renoncée, jetée au vent pour ce mot fatal prononcé sur l'air faux du sentiment religieux” (*CL*, vol. 1, 117).

contact avec les forces mystérieuses et variées qui bataillent contre notre volonté. Et voilà! Je conclus que c'est là la seule possibilité du bonheur. Dans la tâche accomplie, dans l'obstacle vaincu, n'importe quelle tâche, n'importe quel obstacle; là est le vrai refuge de l'homme fourvoyé sur cette terre, *car la raison est faible, et courte, et la volonté est éternelle et forte* (CL, vol. 1, 231-232 [énfasis añadido]).

Esta carta prueba el interés y la afinidad de Conrad por el pensamiento de Schopenhauer en un momento crucial de su trayectoria literaria, cuando está terminando la redacción de su segunda novela, *An Outcast of the Islands* (1896)⁵².

En una carta comenzada en la víspera del día de su boda, y terminada en el mismo día de su boda, Conrad le escribe a Edward Garnett:

If one looks at life in its true aspect then everything loses much of its unpleasant importance and the atmosphere becomes cleared of what are only unimportant mists that drift past in imposing shapes. When once the truth is grasped that one's own personality is only a ridiculous and aimless masquerade of something hopelessly unknown the attainment of serenity is not very far off. Then there remains nothing but the surrender to one's impulses, the fidelity to passing emotions which is perhaps a nearer approach to truth than any other philosophy of life. And why not? If we are "ever becoming – never being" then I would be a fool if I tried to become this thing rather than that; for I know well that I never will be anything. I would rather grasp the solid satisfaction of my wrong-headedness and shake my fist at the idiotic mystery of Heaven (CL, vol. 1, 267-268).

Las alusiones a Schopenhauer en esta carta son claras y evidentes:

For what is our civilised world but a big masquerade? where you meet knights, priests, soldiers, men of learning, barristers, clergymen, philosophers, and I don't know what all! But

⁵² Al final de la segunda frase del pasaje citado, los editores anotan: "A fine piece of Conradian rhetoric from a well-read man who found individuality impossible to subdue. Possibly there are echoes in this sentence of his explorations in Schopenhauer" (Karl y Davies ed., 1983: 232). Sin embargo, creemos que es la última parte del pasaje citado (destacada en cursiva) la que constituye una alusión inconfundible a la filosofía de Schopenhauer, al sugerir la idea de una voluntad metafísica a la que la razón estaría supeditada. Esta última parte de la cita permite leer las frases anteriores en clave schopenhaueriana, como en la referencia a las fuerzas *misteriosas* de la naturaleza, la repetición de la palabra *voluntad*, y la definición de la fuente de toda satisfacción humana (para Schopenhauer, el relativamente rápido tránsito de la satisfacción de un deseo a otro; para Conrad en esta carta, la superación de obstáculos en cuanto tal, sin que importe para nada la naturaleza concreta del desafío).

they are not what they pretend to be; they are only masks, and, as a rule, behind the masks you will find money-makers. [...] It is very necessary that a man should be apprised early in life that it is a masquerade in which he finds himself (*On Human Nature*, 16-17).

The substance of this doctrine is old: it appears in Heraclitus when he laments the eternal flux of things; in Plato when he degrades the object to that which is ever becoming, but never being [...] (*WWI*, I, 30).

No deja de ser llamativo que esta carta impregnada del pensamiento de Schopenhauer esté inextricablemente ligada a la boda de Conrad y Jessie George, que tuvo lugar el 24 de marzo de 1896. Este dato es indicativo de la familiaridad en el trato de Conrad con el pensamiento y la obra de Schopenhauer, un interés que sin duda se refleja en las novelas y relatos de la etapa de aprendizaje. Destacamos en la carta a Garnett el énfasis en lo “desconocido” de nuestro auténtico ser como algo distinto de la ridícula “mascarada” que interpretamos. Esto se corresponde en la filosofía schopenhaueriana con el carácter incognoscible de la *cosa en sí* en oposición a la realidad fenoménica, si bien cabe reconocer en la *voluntad* el origen de esa realidad metafísica más allá del mero fenómeno, siendo este último “lo que siempre deviene pero nunca es”.

La siguiente muestra es relevante no solo porque refleja la huella del determinismo schopenhaueriano, sino que además permite comprobar la influencia de este aspecto en la obra narrativa de Conrad. Una crítica de *A First Fleet Family* de Louis Becke es el punto de partida de esta reflexión teórica dirigida a T. Fisher Unwin (que publicó *Almayer's Folly*, *An Outcast of the Islands* y *Tales of Unrest*) en agosto de 1896:

Everything is possible – but the note of truth is not in the possibility of things but in their inevitableness. Inevitableness is the only certitude; it is the very essence of life – as it is of dreams. A picture of life is saved from failure by the merciless vividness of detail. Like a dream it must be startling, undeniable, absurd and appalling. Like a dream it may be ludicrous or tragic

and like a dream pitiless and inevitable; a thing monstrous or sweet from which You cannot escape. *Our captivity within the incomprehensible logic of accident is the only fact of the universe* (CL, vol. 1, 303 [énfasis añadido]).

Así, para Conrad la búsqueda de la inevitabilidad como condición de la verdad esencial (más que de la mera verosimilitud) en la representación artística obedece a la firme convicción de que todo se halla estrictamente determinado por la “lógica incomprensible” de la causalidad. En esta adhesión al fatalismo radical Conrad coincide completamente con el pensamiento de Schopenhauer, que hizo del fatalismo una piedra angular de su filosofía, al sostener que una vez que la voluntad ingresa en el ámbito del fenómeno todo se halla necesariamente determinado de acuerdo a la ley de la causalidad, según la cual cada elemento de la vasta cadena causal conlleva inexorablemente su efecto y lo presupone. Este principio no excluye las acciones humanas, que estarían tan predeterminadas como cualquier fenómeno natural. La comparación de la vida con el sueño es otro indicio de la huella de Schopenhauer, que recurrió a este símil en multitud de ocasiones en su obra⁵³.

Se trata, pues, de una formulación teórica que arroja luz sobre el papel que juega el fatalismo en el pensamiento conradiano y en su práctica novelística. En “Heart of Darkness” (1899) se encuentran dos pasajes paralelos especialmente relevantes, en los que se aprecian evidentes similitudes con esta carta a Unwin:

It seems to me I am trying to tell you a dream – making a vain attempt – because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingling of absurdity, surprise and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is of the very essence of dreams... [...] No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one’s existence – that which makes its truth, its meaning – its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live, as we dream – alone... (Y, 70).

⁵³ A propósito de esta carta a Unwin, John Attridge (2010: 287) comenta: “Here is not the place to investigate the relationship between this idea of mimesis and the philosophy of Arthur Schopenhauer, for whom experience was indeed a veil of illusion driven by an ineluctable chain of causes”.

En el otro pasaje relevante, Marlow reflexiona: “Droll thing life is – that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose” (Y, 117). En diciembre de 1897, en una carta centrada en *The Nigger of the ‘Narcissus’*, Conrad declara:

There is joy and sorrow; there is sunshine and darkness – and all are within the same eternal smile of the inscrutable Maya (CL, vol. 1, 421).

Este concepto originario del hinduismo, con el que se expresa la ilusión del mundo sensible⁵⁴, fue adoptado por Schopenhauer en numerosos lugares de su obra por entender que se correspondía con su propia doctrina de que solo conocemos el mundo como representación fenoménica y no la *cosa en sí*. Citamos dos ejemplos representativos:

For all such historical philosophy, whatever airs it may give itself, regards *time* just as if Kant had never lived, as a quality of the thing-in-itself, and thus stops at that which Kant calls the phenomenon in opposition to the thing-in-itself; which Plato calls the becoming and never being, in opposition to the being and never becoming; and which, finally, is called in the Indian philosophy the web of Mâyâ (WWI, I, 354).

But the sight of the uncultured individual is clouded, as the Hindus say, by the veil of Mâyâ. He sees not the thing-in-itself but the phenomenon in time and space, the *principium individuationis*, and in the other forms of the principle of sufficient reason. And in this form of his limited knowledge he sees not the inner nature of things, which is one, but its phenomena as separated, disunited, innumerable, very different, and indeed opposed. For to him pleasure appears as one thing and pain as quite another thing: one man as a tormentor and a murderer, another as a martyr and a victim; wickedness as one thing and evil as another (WWI, I, 451).

Si tenemos en cuenta además el resto de huellas textuales en las cartas de este período, no cabe más que concluir que la fuente principal del pasaje citado de la carta es

⁵⁴ Véase, por ejemplo, la *Bhagavad Gita*, 7: 14: “Difícil resulta de atravesar mi misteriosa nube de apariencia; mas aquellos que de verdad vienen a mí traspasan el mundo de las sombras” (pp. 170-171).

la obra de Schopenhauer⁵⁵. Además, el uso del adjetivo *inscrutable*, clave en la estilística conradiana y de manera destacada en “Heart of Darkness”, sugiere la idea central en el pensamiento de Schopenhauer de que todos los fenómenos son en última instancia incomprensibles o indescifrables conforme a su esencia interna. Por último, dado que esta alusión al velo de Maya aparece en la carta en relación con la obra *The Nigger of the ‘Narcissus’*, invita también a la exploración de las huellas de influencia de la filosofía de Schopenhauer en dicha obra, para lo que remitimos al capítulo correspondiente dedicado a ella.

Más importante para comprender los aspectos fundamentales del pensamiento conradiano es la carta dirigida a Cunninghame Graham, en el mismo mes de diciembre de 1897:

There is a – let us say – a machine. It evolved itself (I am severely scientific) out of a chaos of scraps of iron and behold! – it knits. I am horrified at the horrible work and stand appalled. I feel it ought to embroider – but it goes on knitting. You come and say: “this is all right; it’s only a question of the right kind of oil. Let us use this – for instance – celestial oil and the machine shall embroider a most beautiful design in purple and gold”. Will it? Alas no. You cannot by any special lubrication make embroidery with a knitting machine. And the most withering thought is that the infamous thing has made itself; made itself without thought, without conscience, without foresight, without eyes, without heart. It is a tragic accident – and it has happened. You can’t interfere with it. The last drop of bitterness is in the suspicion that you can’t even smash it. In virtue of that truth one and immortal which lurks in the force that made it spring into existence it is what it is – and it is indestructible!

It knits us in and it knits us out. It has knitted time, space, pain, death, corruption, despair and all the illusions – and nothing matters. I’ll admit however that to look at the remorseless process is sometimes amusing (*CL*, vol. 1, 425).

La influencia principal de esta reflexión es sin duda el pensamiento filosófico de Schopenhauer. En primer lugar, la carta expresa un pesimismo metafísico, en tanto se

⁵⁵ Cf. Karl y Davies ed., 1983: 421: “Conrad could have met this term [Maya] in Schopenhauer”. Es esta una de las pocas ocasiones en que los editores señalan la posibilidad de la influencia de Schopenhauer en lugares específicos de las primeras cartas.

sostiene que la atroz maquinaria del universo no podría ser de ninguna otra forma a como efectivamente es: “You cannot by any special lubrication make embroidery with a knitting machine”. En segundo lugar, la carta destaca por el determinismo radical que expresa, en lo que también constituye una coincidencia fundamental con la filosofía schopenhaueriana. Así, Conrad afirma: “You can’t interfere with it”, y se refiere a: “the remorseless process”, pero su concepción general del universo como una máquina no deja lugar a dudas sobre el papel central del determinismo en su propio pensamiento. En su obra principal, Schopenhauer escribe: “Thus the course of the world is like that of a clock after it has been put together and wound up; thus from this incontestable point of view it is a mere machine, the aim of which we cannot see” (WWI, III, 66). Por último, se advierte la influencia de Schopenhauer en la concepción del origen ciego e irracional del universo, que para Schopenhauer obedecería a la voluntad metafísica: “the infamous thing has made itself; made itself without thought, without conscience, without foresight, without eyes, without heart”. Pero el eco de la metafísica de la voluntad schopenhaueriana es aún más claro en la frase: “In virtue of that truth one and immortal which lurks in the force that made it spring into existence it is what it is – and it is indestructible!”. Para Schopenhauer, la voluntad es ese principio metafísico eterno e indestructible: “The will alone [...] is that which is indestructible” (WWI, III, 283).

La concepción trágica de la existencia humana que resulta de esta meditación también es muy afín a la visión del ser humano de Schopenhauer, y el final de la carta deja claro tanto el ámbito metafísico al que se refiere Conrad como la estrecha relación con el pensamiento schopenhaueriano: “It has knitted time, space, pain, death, corruption, despair *and all the illusions* – and nothing matters” [énfasis añadido]. En resumen, se trata de una carta fundamental para entender el trasfondo filosófico de la obra de Conrad, desde *Almayer’s Folly* y “Heart of Darkness” hasta *The Secret Agent* y

Victory, y en la que la influencia del pesimismo metafísico schopenhaueriano es manifiesta y determinante⁵⁶.

En enero de 1898, Conrad alude en otra carta a Graham a la concepción determinista de la carta anterior: “And the machine will run on all the same” (*CL*, vol. 2, 16). En esta carta Conrad también hace gala de un pesimismo emparentado con el de Schopenhauer:

Of course reason is hateful – but why? Because it demonstrates (to those who have the courage) that we, living, are out of life – utterly out of it. [...] Faith is a myth and beliefs shift like mists on the shore; thoughts vanish; words, once pronounced, die; and the memory of yesterday is as shadowy as the hope of to-morrow [...] (*CL*, vol. 2, 16-17).

La primera parte de la cita se relaciona, al menos parcialmente, con la filosofía de Schopenhauer en tanto que la razón se opone a la fuerza primordial de la vida. Respecto a la segunda parte de la cita, Karl y Davies observan con acierto: “This sense of mutability anticipates the ending of ‘Youth’” (*CL*, vol. 2, 17 n.2). En efecto, la fugacidad de la vida es el tema central del relato “Youth” (1898), cuya última palabra es “illusions”. Que la concepción de Conrad de la evanescencia e insustancialidad de la vida humana se relaciona específicamente con el pensamiento de Schopenhauer y su doctrina de la realidad fenoménica lo demuestra definitivamente la carta a Garnett escrita en el día de su boda, el 24 de marzo de 1896, aunque también lo sugiere esta carta, también dirigida a Cunninghame Graham, del 31 de enero de 1898:

Egoism is good, and altruism is good, and fidelity to nature would be the best of all, and systems could be built, and rules could be made – if we could only get rid of consciousness. What makes mankind tragic is not that they are the victims of nature, it is that they are conscious of it. To be part of the animal kingdom under the conditions of this earth is very well – but as soon as you know of your slavery the pain, the anger, the strife – the tragedy begins. [...] There is no morality, no knowledge and no hope; there is only the consciousness of

⁵⁶ Sin embargo, no se trata de una influencia reconocida en los estudios conradistas. Said (1966: 139) es uno de los pocos críticos que relacionan la carta de Conrad a Graham sobre la “máquina de tejer”

ourselves which drives us about a world that whether seen in a convex or a concave mirror is always but a vain and fleeting appearance (Watts ed., 1969: 70-71)⁵⁷.

La fidelidad a la propia naturaleza surge como alternativa ética a la polaridad del egoísmo y el altruismo. Se observan también fuertes implicaciones deterministas en esta carta, en tanto que las condiciones de la existencia están dadas y somos prisioneros de la naturaleza, de la que el ser humano está alienado por la razón. La influencia de Schopenhauer en la segunda parte de la cita es incuestionable. El nihilismo schopenhaueriano es el punto de partida en esta reflexión en la que se advierten ecos de la filosofía de Schopenhauer, según la cual el mundo existe como representación mental del sujeto cognoscente, que solo percibe el mundo como fenómeno vano e insustancial, correspondiente a una realidad metafísica en última instancia incognoscible. La amenaza del solipsismo, siempre presente en el sistema filosófico schopenhaueriano, aparece explícitamente en esta carta, que prefigura la angustia solipsista que recorre especialmente obras como “Heart of Darkness” y *Lord Jim*.

Por ultimo, en febrero de 1899 Conrad le escribe a Cunninghame Graham:

L’homme est un animal méchant. Sa méchanceté doit être organisée. Le crime est une condition nécessaire de l’existence organisée. La société est essentiellement criminelle – ou elle n’existerait pas. C’est l’egoisme qui sauve tout – absolument tout – tout ce que nous abhorrons tout ce que nous aimons. Et tout se tient (CL, vol. 2, 159).

La crítica ha señalado un pasaje similar de Anatole France en *Les Opinions de M. Jérôme Coignard* (1893): “Il était persuadé que l’homme est naturellement un très méchant animal; et que les sociétés ne sont abominables que parce qu’il met son génie à les former” (cf. Kirschner, 1968: 230). Pero es indudable que esta visión de la sociedad

con el pensamiento de Schopenhauer.

⁵⁷ La edición de Frederick Karl y Laurence Davies en *The Collected Letters* da “floating” en vez de “fleeting”, y por eso citamos en esta ocasión la edición de Cedric Watts de las cartas de Conrad a Cunninghame Graham. Watts difiere de la lectura en la antigua edición de Jean-Aubry, que también da “floating” (cf. Watts ed., 1969: 72). El sentido requiere “fleeting”.

coincide con la de Schopenhauer, para quien el sentido de las leyes del Estado no es otro que el de limitar en lo posible las consecuencias naturales del egoísmo⁵⁸. El hecho de que Conrad aluda al egoísmo como la fuerza más poderosa en el final de la cita lo emparenta con el pensamiento de Schopenhauer.

Las cartas de Conrad escritas en la década de 1890 reflejan su pensamiento en el inicio de su trayectoria literaria. Muchas de estas ideas se exploran en las obras narrativas, tal como se comprobará en los capítulos siguientes. Sin embargo, el trasfondo schopenhaueriano de la cosmovisión que se expresa en estas cartas no es solo relevante en las primeras etapas, sino que se trata de una presencia constante a lo largo de la obra de Conrad.

⁵⁸ Knowles (1994: 77-78 n.9) señala: “It has not, I think, been noticed that the theme of ‘*L’homme est un animal méchant*’ in Conrad’s well-known letter to R. B. Cunninghame Graham of 8 February 1899 [...] directly echoes Schopenhauer’s essay on ‘Human Nature’, where the theme that man is ‘*l’animal méchant par excellence*’ reechoes on five occasions over a space of two pages” [*On Human*

ETAPA DE APRENDIZAJE (1890-1897)

Nature, pp. 21-22]). No obstante, Watts (1977: 162-163 n.44) ya había observado esta semejanza entre la carta de Conrad y la idea de Schopenhauer.

4. *ALMAYER'S FOLLY* Y *AN OUTCAST OF THE ISLANDS*

Almayer's Folly (1895) y *An Outcast of the Islands* (1896), las dos primeras novelas de Conrad, anticipan muchos de los temas que serán recurrentes y distintivos en obras posteriores: la prueba del aislamiento, la complejidad de los conflictos coloniales, la delgada línea que separa la lealtad de la traición o el sombrío pesimismo. También aparece aquí por vez primera el personaje del soñador egotista, encarnado en la figura de Kaspar Almayer, antecedente de otros personajes conradianos como Charles Gould y Lord Jim. En lo que concierne a nuestro objeto de estudio, estas primeras obras también revisten especial importancia, sobre todo porque nos permiten constatar que la influencia del pensamiento de Arthur Schopenhauer está presente desde el inicio mismo de la carrera literaria de Conrad. Uno de los indicios más significativos de la importancia de esta influencia lo proporciona el epígrafe escogido para la segunda novela, como veremos después, y que dirige nuestra atención también hacia la primera, dado que ambas obras son casi gemelas en sus temas y el tratamiento de los mismos, además de que comparten los mismos personajes y escenarios⁵⁹.

Por otra parte, si el influjo de Schopenhauer se manifiesta ya en las primeras obras de Conrad y continúa en los relatos recogidos en *Tales of Unrest* (1898), con los que finaliza la etapa de aprendizaje, aparece de manera palmaria en relatos de etapas posteriores como "Falk" y resurge con fuerza en una obra tardía como *Victory* (1915), la hipótesis de que la influencia del filósofo alemán es una presencia constante y central que recorre la trayectoria literaria de Conrad cobra fuerza. Así, el análisis de la

⁵⁹ Como declara el propio Conrad en su nota prologal a *An Outcast of the Islands*, escrita en 1919: "*An Outcast of the Islands* is my second novel in the absolute sense of the word; second in conception, second in execution, second as it were in its essence. There was no hesitation, half-formed plan, vague idea or the vaguest reverie of anything else between it and *Almayer's Folly*" (OI, 3).

evolución de este influjo en el *corpus* de las obras de Conrad no solo revelará la importancia de esta relación de influencia en obras como *The Nigger of the 'Narcissus'* y “Heart of Darkness”, sino también en las obras de madurez en las que dicha relación permanece prácticamente inexplorada, como *The Secret Agent* (1907) y *Under Western Eyes* (1911), y que sin embargo permiten rellenar el vacío anterior a la supuesta reaparición de la influencia de Schopenhauer en *Victory*.

En *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands* la influencia de Schopenhauer se manifiesta en tres aspectos principales: la descripción de la naturaleza, la retórica de la voluntad y la pasión y el pesimismo asociado a una particular visión fatalista del destino de los personajes. A estos tres aspectos principales se añade una gran variedad de elementos secundarios que numerosas evidencias textuales permiten constatar.

4.1. La descripción de la naturaleza

El carácter opresivo del entorno natural resulta determinante en la conformación de la atmósfera de *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands*. La abundancia de pasajes descriptivos de la vida de la naturaleza en los ambientes exóticos en que se desarrolla la acción y la imagería de la espesa vegetación es, por lo demás, una característica distintiva del primer Conrad. Aunque el contexto schopenhaueriano de este recurso solo se revelará en toda su trascendencia en “Heart of Darkness”, en estas primeras novelas ya hay algunos pasajes en los que la descripción de la naturaleza vegetal recuerda inequívocamente a la metafísica de la naturaleza schopenhaueriana, según la cual la vegetación es la manifestación del ciego impulso de la voluntad en un nivel inferior de objetivación:

[...] the intense work of tropical nature went on; plants shooting upward, entwined, interlaced in inextricable confusion, climbing madly and brutally over each other in the terrible silence of a desperate struggle towards the life-giving sunshine above – as if struck

with sudden horror at the seething mass of corruption below; at the death and decay from which they sprang (*AF*, 55).

El ciego impulso de la voluntad en la naturaleza vegetal queda sugerido por el movimiento ascendente de las plantas (*upward, climbing, above*) y la elección de los adverbios que personifican la naturaleza (*madly and brutally*)⁶⁰. Además, todo el pasaje está teñido de una oscura desesperación metafísica en la medida en que se alude a la continua lucha necesaria para mantener una vida sin objeto ni fin, condenada a ser derrotada por la muerte⁶¹. Este pasaje se encuentra muy cerca del final del capítulo V de *Almayer's Folly*, en el que termina la exposición de la trama del relato. Resulta significativo, por tanto, que al comienzo del capítulo XI, ya en el desenlace, se halle otro pasaje muy similar al anteriormente citado:

[...] the big trees of the forest, lashed together with manifold bonds by a mass of tangled creepers, looked down at the growing young life at their feet with the sombre resignation of giants that had lost faith in their strength. And in the midst of them the merciless creepers clung to the big trunks in cable like coils, leaped from tree to tree, hung in thorny festoons from the lower boughs and sending slender tendrils on high to seek out the smallest branches, carried death to their victims in an exulting riot of silent destruction (*AF*, 124).

De nuevo se describe el ciego afán de los árboles y las enredaderas en su lucha por la existencia ganada momentáneamente a la muerte con la misma nota de angustia metafísica, como también abundan las personificaciones de la vida vegetal que apuntan al contexto schopenhaueriano del pasaje (*sombre resignation, merciless creepers*).

⁶⁰ Wollaeger (1990: 32) cita este mismo pasaje y observa: "Conrad's prose seems attuned to the Schopenhauerian will in nature, and in the early Malayan novels his odd descriptions of writhing plants read almost as parodies of Schopenhauer's characterization of 'mere vegetation' as 'blindly urging force'". El comentario de Wollaeger es acertado, aunque no reconocemos en las descripciones de la naturaleza de Conrad el tono paródico al que se refiere, por lo que cabe matizar que la parodia, en caso de que existiera, sería involuntaria.

⁶¹ Cf. *WWI*, I, 203: "Hence also in general the burden of physical life, the necessity of sleep, and, finally, of death; for at last these subdued forces of nature, assisted by circumstances, win back from the organism, wearied even by the constant victory, the matter it took from them, and attain to an unimpeded expression of their being. [...] This seems to have been running in the mind of Jacob Böhm when he says somewhere that all the bodies of men and animals, and even all plants, are really half dead".

Como vemos, ambos pasajes descriptivos parecen ocupar posiciones estratégicas en la estructura de la novela, y el siguiente apartado de este capítulo se ocupará de la relación entre la voluntad tal como se manifiesta en la naturaleza y la voluntad de los personajes⁶².

En *An Outcast of the Islands* también destaca el siguiente pasaje, relacionado con los citados antes, y en el que aparece además un nuevo elemento que conecta la visión de la naturaleza del primer Conrad con la metafísica de la naturaleza schopenhaueriana:

He had been baffled, repelled, almost frightened by the intensity of that tropical life which wants the sunshine but works in gloom; which seems to be all grace of colour and form, all brilliance, all smiles, but is only the blossoming of the dead; whose mystery holds the promise of joy and beauty, yet contains nothing but poison and decay. He had been frightened by the vague perception of danger before, but now, as he looked at that life again, his eyes seemed able to pierce the fantastic veil of creepers and leaves, to look past the solid trunks, to see through the forbidding gloom – and the mystery was disclosed – enchanting, subduing, beautiful. [...] The very spirit of that land of mysterious forests, standing before him like an apparition behind a transparent veil – a veil woven of sunbeams and shadows (OI, 62-63).

Como se aprecia, asoma con claridad de nuevo la misma desesperación metafísica ante el espectáculo incomprensible de la naturaleza tropical, ante la victoria de la muerte, y el pesimismo derivado de la derrota de cualquier esperanza de placer y belleza que la vida natural parece prometer. Este pasaje contiene, además, la primera aparición significativa de la metáfora del velo en la obra de Conrad, cuyo parentesco con la filosofía de Schopenhauer ha sido señalado por Watt (1979a: 185). En efecto, en este pasaje cargado de la retórica de la revelación, que será característica en futuras

⁶² Thomas Moser (1957: 54) cita ambos pasajes y comenta la idea de la fertilidad como muerte: “Conrad underlines the femininity of the destructive jungle life”. Su interpretación se centra en la ansiedad sexual como clave de la relación entre las descripciones de la naturaleza y la situación anímica

obras conradianas como *The Nigger of the 'Narcissus'* y "Heart of Darkness", la sensación de que se penetra el misterio de la naturaleza al levantarse el velo que da acceso a una realidad trascendental recuerda el "velo de Maya" de la filosofía hindú que Schopenhauer adopta en su propio sistema filosófico para referirse a la ilusión que nos mantiene atados al mundo como voluntad mientras no se alcanza el conocimiento trascendente (véase el cuarto apartado del capítulo 2). Recuérdese asimismo que para Schopenhauer cualquier fenómeno de la naturaleza es en última instancia una cualidad oculta, un misterio insondable, pues todo lo que la razón puede hacer es rastrear las conexiones entre los fenómenos, pero no puede nunca desvelar la "esencia íntima" o el *en sí* de ninguno de estos fenómenos.

Por otro lado, abundan en *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands*, tal como ya ha quedado patente en los pasajes citados, las personificaciones de la naturaleza, a menudo dotada de un carácter ominoso u hostil hacia el ser humano, como en este pasaje que prefigura algunos de los fragmentos menos logrados de "Heart of Darkness": "The forest came out of the black void and stood sombre and pensive over the sparkling water" (AF, 110)⁶³. Precisamente debido a la pesadez que causa el abuso de este recurso en las primeras obras de Conrad, sin excluir "Heart of Darkness", es oportuno apuntar que el autor incurre en la "falacia patética" de Ruskin⁶⁴, aunque lo que nos interesa es la relación de este tipo de personificaciones con los pasajes descriptivos anteriormente citados, en los que la influencia del pensamiento schopenhaueriano es muy destacable.

de los personajes, desde un enfoque psicoanalítico: "Although Conrad intends marital bliss for Dain, the imagery of a less conscious and more persuasive Conrad speaks only of death".

⁶³ En ambas novelas se encuentran múltiples pasajes análogos: "the cruel grip of this sunny and smiling sea" (AF, 8); "the merciless serenity of tropical nature" (AF, 8-9); "the triumphant savagery of the river" (AF, 23); "these forests that were like death" (AF, 127); "the spreading nipa palms nodded their broad leaves over his head as if in contemptuous pity of the wandering outcast" (OI, 60); "the big trees would appear on the bank, tall, strong, indifferent in the immense solidity of their life, which endures for ages" (OI, 60); "this glorious and cruel sunshine" (OI, 72), entre otros similares.

⁶⁴ Cedric Watts (1977: 21) se refiere al concepto acuñado por Ruskin en *Modern Painters* (1843-1860) y propone el término derivado "falacia antipatética" (*Antipathetic Fallacy*) para el análisis crítico

No obstante, como este aspecto será tratado en profundidad en el análisis de “Heart of Darkness”, por el momento baste señalar que el tono sombrío y desesperado de las numerosas personificaciones de la naturaleza en *Almayer’s Folly* y *An Outcast of the Islands* coincide plenamente con el de los dos pasajes citados antes.

Por último, aunque aparecen animales en diversos momentos en ambas novelas, existe un pasaje representativo en este aspecto que merece la pena considerar:

A numerous and representative assembly of moths were holding high revels round the lamp to the spirited music of swarming mosquitos. Under the palm leaf thatch lizards raced on the beams calling softly. A monkey chained to one of the verandah supports – retired for the night under the eaves – peered and grinned at Almayer, as it swung to one of the bamboo roof sticks and caused a shower of dust and bits of dried leaves to settle on the shabby table. The floor was uneven, with many withered plants and dried earth scattered about (AF, 124).

Nótese la alusión jerarquizada a varios animales en pocas líneas (primero las polillas y los mosquitos, después el lagarto y por último el mono) para acabar refiriéndose a Almayer (con una mención final a las plantas que crecen en el suelo), lo que sugiere la escala gradual de la voluntad en la naturaleza en sus distintos niveles de objetivación. No obstante, este es un detalle menor, pues lo más relevante de la visión de la naturaleza en las primeras novelas exóticas son las frecuentes descripciones en las que la naturaleza vegetal se manifiesta como un ciego y desesperado impulso hacia la existencia sin objeto ni fin. A continuación nos ocupamos de los impulsos que mueven a los personajes de *Almayer’s Folly* y *An Outcast of the Islands*, lo que revelará la relación entre la voluntad en la naturaleza y la voluntad del ser humano en las dos primeras obras narrativas de Conrad.

de las obras en las que se atribuye a la naturaleza una voluntad hostil hacia el ser humano, como en las obras de Hardy y Conrad, entre otros autores.

4.2. La retórica de la voluntad y la pasión

A lo largo de *Almayer's Folly* se muestran los impulsos que mueven a los personajes principales y que precipitan la desgracia de Almayer a través de un discurso en el que la retórica de la voluntad y de la pasión se vuelve dominante. La ambición y el rencor de la señora Almayer, los celos de Taminah y, sobre todo, la pasión amorosa de Dain y Nina son los motivos que guían la conducta de estos personajes dominados por sus pasiones:

Her young mind having been unskilfully permitted to glance at better things, and then thrown back again into the hopeless quagmire of barbarism full of strong and uncontrolled passions, had lost the power to discriminate. [...] And so they drifted on; he, speaking with all the rude eloquence of a savage nature giving itself up without restraint to an overmastering passion [...] that delightfully maddening creature for whom his untamed soul longed in an intensity of desire far more tormenting than the sharpest pain. [...] what meant that chilling doubt of her own will and of her own desire? [...] She understood now the reason and the aim of life; and in the triumphant unveiling of that mystery she threw away disdainfully her past with its sad thoughts, its bitter feelings, and its faint affections now withered and dead on contact with her fierce passion. [...] the capricious tempests of passion and desire. [...] I am the slave of this woman's desire and she wills it so (AF, 34, 53, 64, 111, 114, 128, 136).

La pasión amorosa de Dain y Nina encuentra su equivalencia en la relación de Willems y Aissa en *An Outcast of the Islands*, dominada por el mismo ímpetu irracional, como se aprecia en este pasaje, en el que aparece además a partir de la tercera oración la figura de un narrador omnisciente (que analizaremos en el siguiente apartado de este capítulo) que se desvincula del estilo indirecto libre para declarar la universalidad del sufrimiento derivado del deseo y la justicia metafísica de que paguemos con el sufrimiento la deuda contraída al nacer:

It increased his contempt for himself as the slave of a passion he had always derided, as the man unable to assert his will. This will, all his sensations, his personality – all this seemed to be lost in the abominable desire, in the priceless promise of that woman. He was not, of course, able to discern clearly the causes of his misery; but there are none so ignorant

as not to know suffering, none so simple as not to feel and suffer from the shock of warring impulses. The ignorant must feel and suffer from their complexity as well as the wisest; but to them the pain of struggle and defeat appears strange, mysterious, remediable and unjust (*OI*, 109-110).

La retórica de la voluntad y la pasión se vuelve tan insistente, como vemos, que ambos conceptos constituyen la categoría psicológica central para definir el comportamiento de los personajes. Bruce Johnson acierta al afirmar la importancia de este “modelo psicológico” en las dos primeras novelas de Conrad:

There can in any event be no doubt that at this point in his career his principal psychological interests pivot on the role of the will in human behavior and on its apparent widespread failure at the turn of the century (Johnson, 1971a: 10).

Johnson cree que el concepto de voluntad, que a finales del siglo XIX no puede entenderse sin la figura de Schopenhauer, sería revisado y superado por Conrad en obras subsiguientes, aunque la parálisis de la voluntad fue su punto de partida y su primer modelo psicológico (Johnson, 1971a: 10). Sin embargo, las obras posteriores de Conrad demuestran que el concepto de voluntad schopenhaueriano siguió siendo un importante centro de interés; lo que ocurre más bien es que en las dos primeras novelas los personajes, por lo general, no están dibujados con la maestría que será característica del autor, y el estilo indirecto libre refleja pensamientos, sentimientos y actitudes rígidas, convencionales y poco convincentes. Todo ello es atribuible a la inexperiencia del autor, y el hecho de que en *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897), su primera obra maestra, el centro de la tensión psicológica pase de la pasión y la voluntad irracional al conflicto ético entre egoísmo y altruismo, también de raíz schopenhaueriana⁶⁵, indica la mayor madurez de Conrad y su habilidad para hallar los temas y el estilo con los que se encuentra más cómodo y que definirán su etapa de mayor esplendor creativo.

En cualquier caso, en *Almayer's Folly* el motor psicológico de los personajes principales es la voluntad irracional, la pasión impetuosa. Al comienzo del capítulo XI, poco después del pasaje descriptivo citado en el apartado anterior, en el momento del relato en que Dain espera en el claro a Nina para fugarse con ella, leemos:

He feared not death yet *he desired ardently to live* for to him life was Nina. [...] With eyes shut tight, his teeth hard set, he tried in an effort of *passionate will* to keep his hold on that vision of supreme delight. [...] As he skirted in his weary march the edge of the forest he glanced now and then into its dark shade so enticing in its deceptive appearance of coolness so repellent with *its unrelieved gloom where lay entombed and rotting countless generations of trees, and where their successors stood as if mourning in dark green foliage, immense and helpless, awaiting their turn*. Only the parasites seemed to live there in a *sinuous rush upwards into the air and sunshine*, feeding on the dead and the dying alike, and crowning their victims with pink and blue flowers that gleamed amongst the boughs, *incongruous and cruel*, like a strident and mocking note in the solemn harmony of *the doomed trees*. [...] An acrid smell of damped earth, and of decaying leaves took him by the throat and he drew back with a scared face *as if he had been touched by the breath of Death itself. The very air seemed poisoned with the corruption of countless ages*. [...] With horror he, the descendant of Rajahs and of conquerors, had to face the doubt of his own bravery. *His desire of life tormented him in a paroxysm of agonising remorse*. He had not the courage to stir a limb. He had lost faith in himself and there was nothing else in him of what makes a man. *The suffering remained, for it is ordered that it should abide in the human body even to the last breath* – and fear remained. Dimly he could look into *the depths of his passionate love*, see its strength and its weakness – and felt afraid (AF, 125-26 [énfasis añadido]).

En este pasaje se revela la relación entre la voluntad en la naturaleza y la voluntad en el ser humano, y aparece con claridad la parálisis de la voluntad a la que se refiere Johnson. La voluntad de vivir de Dain, cifrada en su amor pasional por Nina, conlleva el sentimiento de culpa y deriva en la parálisis de la voluntad y en una profunda crisis que se traduce en las dudas sobre su propia valentía, lo que curiosamente prefigura el drama psicológico de Lord Jim. El sufrimiento

⁶⁵ Como también señala Johnson: “aside from a slight evolutionary bias in the ego-sympathy

consustancial a la voluntad de vivir se manifiesta tanto en la naturaleza como en Dain, y la desesperación metafísica de la existencia en su lucha continua con la muerte y condenada a la derrota se traslada de la vegetación (que sin embargo se renueva continuamente y permanece inalterable desde épocas remotas, como si el tiempo mismo fuese ilusorio) al ser humano. Así pues, el contexto schopenhaueriano de este pasaje clave, tanto en la estructura de la obra como en su elucidación temática, arroja luz sobre el tono sombrío y pesimista de la primera novela de Conrad, que será el objeto de análisis del siguiente apartado.

La idea de que la raíz del sufrimiento se halla en la voluntad está presente sobre todo en el personaje de Almayer, que como primer soñador egotista conradiano difiere del resto de personajes de la obra en sus motivaciones e impulsos, en la forma que adopta su voluntad. Almayer no vive dominado por pasiones impetuosas, sino en un autoengaño permanente en el que sus esperanzas y ambiciones se ven continuamente diferidas y frustradas hasta la desgracia final. El tema principal del libro es la desilusión que la realidad impone a la realización de los sueños⁶⁶, pero lo que nos interesa aquí es que el intenso sufrimiento de Almayer no proviene tanto de la miseria de su aislamiento y de las penosas condiciones de su vida como de sus propias ilusiones y sueños de cambio hacia un futuro próspero irrealizable, pues: “it is only the hope of what is claimed that begets and nourishes the wish”, de manera que: “happiness always depends upon the proportion between our claims and what we receive. [...] and in the same way it also follows that all suffering proceeds from the want of proportion between what we demand and expect and what we get” (WWI,

metaphor, it is as much Schopenhauerian as the idea of paralyzed will” (Johnson, 1971a: 41).

⁶⁶ La influencia de *Madame Bovary* (1857) en *Almayer's Folly* se manifiesta en el “bovarismo” evidente del personaje principal y en el uso del estilo indirecto libre, así como en determinados pasajes específicos. Sobre la relación de Flaubert y *Madame Bovary* con *Almayer's Folly* véase Watt (1979a: 50-55) y Hervouet (1990: 19-23).

I, 132)⁶⁷. En otras palabras, el sufrimiento de Almayer no proviene de las circunstancias externas sino de sus propias *representaciones abstractas* (subordinadas a la voluntad) sobre ellas, que lo conducen al error y al autoengaño. En síntesis, se observa en el personaje de Almayer, que tanto interesó a Conrad, una concepción sobre las desilusiones inherentes a la existencia muy afín al pensamiento de Schopenhauer.

Por lo que respecta a Willems, el abominable antihéroe de *An Outcast of the Islands*, su sufrimiento deriva también de la exacerbación de su voluntad, y su caída en desgracia se debe tanto a la ceguera derivada de su pasión por Aissa como a la exaltación de su individualidad y su importancia personal, hasta el punto de que, como en la descripción que hace Schopenhauer del carácter de los malvados, el egoísmo excesivo o desmesurada afirmación de la voluntad de vivir de Willems le impide sentir remordimiento por su traición:

The bitter peace of the abandoned clearings entered his heart, in which nothing could live now but the memory and hate of his past. Not remorse. In the breast of a man possessed by the masterful consciousness of his individuality with its desires and its rights; by the immovable conviction of his own importance, of an importance so indisputable and final that it clothes all his wishes, endeavours, and mistakes with the dignity of unavoidable fate, there could be no place for such a feeling as that of remorse (*OI*, 266).

De modo análogo, es la voluntad de vivir de Nina la que hace imposible que sienta compasión por su padre, que se ve abocado a un final trágico cuando esta le abandona y le priva de sus últimas esperanzas:

⁶⁷ El contexto de esta cita es un comentario sobre el estoicismo como máximo exponente de la razón aplicada a la *praxis* y sus limitaciones para regir la ética. En efecto, la idea de que: “want and suffering did not directly and of necessity spring from not having, but from desiring to have and not having”, de modo que: “this desire to have is the necessary condition under which alone it becomes a privation not to have and begets pain” (*WWI*, I, 132), es de larga tradición filosófica (está en la base de las escuelas estoica, cínica y epicúrea, por no hablar del budismo), pero esta misma idea es central en la ética schopenhaueriana.

She had little belief and no sympathy for her father's dreams; [...] and she dreamed dreams of her own with the persistent absorption of a captive thinking of liberty within the walls of his prison-cell. With the coming of Dain she found the road to freedom by obeying the voice of the new-born impulses, and with surprised joy she thought she could read in his eyes the answer to all the questionings of her heart (*AF*, 114).

En el momento culminante de la separación de Almayer y Nina la crisis adquiere una dimensión ética en la que se hace explícito el distanciamiento entre padre e hija en términos de negación de la compasión:

“Nina” - he said sadly - “will you have no pity for me?”

There was no answer. She did not even turn her head which was pressed close to Dain's breast (*AF*, 137).

En este fragmento se opone con claridad la necesidad de compasión de Almayer y su negación por parte de Nina, que afirma la voluntad de vivir en su amor pasional por Dain. Esta traición supone el final de las esperanzas de Almayer, que sucumbe a la parálisis de la voluntad y, al verse frustrados todos su deseos, cae “en esa parálisis que petrifica la vida”⁶⁸ cuando, abandonado por todos, vive sus últimos días consumido por la adicción al opio con la sola compañía del chino Jim-Eng: “Henceforth he spoke always in a monotonous whisper like an instrument of which all the strings, but one, are broken in a last ringing clamour under a heavy blow” (*AF*, 145).

Por último, es interesante constatar que la primera vez que aparece la palabra *will* (voluntad) en *Almayer's Folly* (y por tanto también en la obra de Conrad), lo hace asociada al conflicto predatorio que rige la vida en Sambir, un opresivo ambiente de intrigas y luchas de intereses entre las diversas comunidades que

compiten por el control comercial de la zona: “He was very soon made to understand that he was not wanted in that corner of it where old Lingard and his own weak will placed him in the midst of unscrupulous intrigues and of a fierce trade competition” (AF, 20). La débil voluntad de Almayer lo incapacita para adaptarse al ambiente de lucha despiadada por el control del territorio que impera en Sambir, lo que evoca el conflicto predatorio de los fenómenos individuales de la voluntad descrito en el libro segundo de *El mundo como voluntad y representación*⁶⁹. La analogía entre la lucha que rige la vida humana en Sambir y la discordia de la naturaleza consigo misma, de acuerdo a la metafísica de la naturaleza schopenhaueriana, se aprecia si comparamos el pasaje anterior con este de *An Outcast of the Islands*: “After a while he sent out a thin twitter that sounded impertinent and funny in the solemn silence of the great wilderness; in the great silence full of struggle and death” (OI, 265).

4.3. Pesimismo y fatalismo

Almayer's Folly y *An Outcast of the Islands* destacan por su sombrío pesimismo, una nota que resultará ser constante en el conjunto de la obra de Conrad. Varios motivos nos inducen a relacionar el pesimismo conradiano presente en sus obras desde la primera novela con el pesimismo metafísico schopenhaueriano. En primer lugar, las múltiples huellas de influencia que se encuentran en las dos primeras novelas invitan a indagar la posible raíz schopenhaueriana del pesimismo que late en ellas, teniendo en

⁶⁸ “that stagnation that shows itself in fearful ennui that paralyses life, vain yearning without a definite object, deadening languor” (WWI, I, 226).

⁶⁹ Por supuesto, también evoca el darwinismo, sobre todo porque en *Almayer's Folly* se aprecia la significativa relación entre la naturaleza y el ser humano, y el darwinismo social, a menudo usado como justificación del colonialismo, era un discurso dominante a finales del siglo XIX. Hampson (1992: 27) considera que el pensamiento de Schopenhauer es más relevante que el de Darwin en la representación conradiana de la naturaleza: “It is, arguably, Schopenhauer rather than Darwin who lies behind Conrad's representation of nature in terms of ‘the struggle for life’. [...] As Conrad intimates imagistically in *Almayer's Folly*, involvement in the processes of life is, simultaneously, involvement in the processes of death and decay”. Lo que revela esta representación de la naturaleza es que Conrad, desde su primera etapa, entendía que el discurso filosófico de Schopenhauer y el discurso científico de

cuenta además que el pensamiento schopenhaueriano era dominante en el contexto cultural de finales del siglo XIX. En segundo lugar, las cartas que se conservan de los años anteriores a la publicación de *Almayer's Folly* muestran inequívocamente el conocimiento y la influencia de la obra de Schopenhauer, y a menudo constituyen sombrías meditaciones sobre la existencia humana. Finalmente, el pesimismo de *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands* está especialmente vinculado a una visión fatalista del destino de los personajes y, en particular, de los personajes protagonistas (Willems y, sobre todo, Almayer). La relación entre el pesimismo y el fatalismo schopenhauerianos también se observa en el epistolario de Conrad de la década de 1890.

La desgracia de Almayer se gesta durante largos años y tiene la apariencia de obedecer a una implacable necesidad, de modo que cada nueva circunstancia externa está encaminada hacia la destrucción de sus vanas ilusiones y esperanzas. En otras palabras, la manera en que se desarrolla la trágica historia de Almayer recuerda el determinismo fatalista schopenhaueriano: la cadena de las causas y los efectos acontece inexorablemente porque en la primera causa ya estaba implícito el último eslabón de la cadena, el aciago destino de Almayer y su triste final. Al mismo tiempo, su desgracia emana de su propio carácter inteligible que se despliega a lo largo del tiempo en las acciones de su carácter empírico, es decir, que es su propio carácter soñador, egotista y propenso al autoengaño el que determina de una vez por todas su desgracia. En el capítulo VII de *Almayer's Folly* asistimos a un esclarecedor momento de desesperada reflexión a través del estilo indirecto libre:

It seemed to him that for many years he had been falling into a deep precipice. Day after day, month after month, year after year he had been falling, falling, falling; it was a smooth, round, black thing and the black walls had been rushing upwards with wearisome rapidity. A great rush, the noise of which he fancied he could hear yet; and now – with an

Darwin estaban estrechamente relacionados. La relación entre el darwinismo y el contexto schopenhaueriano de las primeras obras de Conrad será considerada en el análisis de “Heart of Darkness”.

awful shock – he had reached the bottom and behold! – He was alive and whole, and Dain was dead with all his bones broken. [...] He seemed somehow to himself to be standing on one side, a little way off, looking at a certain Almayer who was in great trouble. Poor, poor fellow. Why doesn't he cut his throat? (AF, 75-76).

La débil metáfora de la caída por el precipicio sirve para sugerir el carácter inexorable de la cadena causal en una reflexión teñida de pesimismo y amargura (*black thing, black walls*). Sin embargo, Almayer no es capaz de entender que es su propio carácter el que le precipita a la caída. Las reminiscencias schopenhauerianas de este pasaje aparecen aún más claras si se considera que la autocompasión a la que sucumbe Almayer en la segunda parte de la cita recuerda los comentarios de Schopenhauer sobre la autocompasión en su obra principal⁷⁰.

Más adelante leemos: “First one hope, then another, and this is my last. Nothing is left now. You think there is one dead man here? Mistake I'm sure you. I am much more dead” (AF, 108). La percepción de Almayer se centra en la concatenación de circunstancias adversas que concurren con la implacabilidad de una necesidad inexorable para destruir sus esperanzas, pero sigue sin entender que el fallo está en su propio carácter, que también se manifiesta con la misma necesidad de una ley natural. De hecho, resulta irónico que el cadáver que muestra a los oficiales holandeses ni siquiera es el de Dain, pues Almayer ha sido engañado con la misma facilidad con la que él se engaña a sí mismo. Como también se equivoca al creer que ha llegado al fondo

⁷⁰ Cf. *WWI*, I, 482: “In my opinion, indeed, we never weep directly on account of the pain we experience, but always merely on account of its repetition in reflection. We pass from the felt pain, even when it is physical, to a mere idea of it, and then find our state so deserving of sympathy that we are firmly and sincerely convinced that if another were the sufferer, we would be full of sympathy, and love to relieve him. But now we ourselves are the object of our own sympathy; with the most benevolent disposition we are ourselves most in need of help; we feel that we suffer more than we could see another suffer; and in this very complex frame of mind, in which the directly felt suffering only comes to perception by a doubly circuitous route, imagined as the suffering of another, sympathised with as such, and then suddenly perceived again as directly our own, - in this complex frame of mind, I say, Nature relieves itself through that remarkable physical conflict. *Weeping* is accordingly *sympathy with our own selves*, or sympathy directed back on its source”.

de su desgracia; cuando su hija Nina lo traiciona, leemos: “All passion, regret, grief, hope or anger, all were gone, erased by the hand of Fate, as if after the last stroke everything was over and there was no need for any record” (AF, 142-43). La palabra *destino* (Fate) aparece con mayúsculas en el momento culminante de la desgracia de Almayer, cuando sus últimas esperanzas quedan rotas para siempre, lo que confirma la visión fatalista del aciago destino de Almayer que figura en la novela⁷¹, si bien en ningún momento el personaje llega a comprender el papel que su propio carácter ha jugado en su desgracia⁷².

Poco antes del final de la novela se encuentra este melancólico pasaje que certifica la derrota de Almayer con la misma nota pesimista:

As time went on the grass grew over the black patch of ground where the old house used to stand, and nothing remained to mark the place of the dwelling that had sheltered Almayer's young hopes, his foolish dreams of splendid future; his awakening, and his despair (AF, 152).

El triste destino de Almayer cobra mayor relevancia si se piensa que, aunque el personaje dista mucho de alcanzar las cotas de grandeza de otros héroes o anitéroes conradianos como Kurtz, Lord Jim o Razumov, este debía haber sido un personaje quijotesco que representara rasgos esenciales de la condición humana y en el que el propio Conrad se veía reflejado. Así lo sugiere la fascinación por Charles Olmeijer, el prototipo del Almayer de la ficción, que asoma en las páginas de *A Personal Record*

⁷¹ Véase Hervouet (1990: 150): “France's and Conrad's philosophical outlook was rooted in a fundamental pessimism which expressed itself in their belief in an inexorable destiny”. Ahora bien, la influencia de Schopenhauer en Anatole France también es señalada por Hervouet (1990: 153).

⁷² Johnson concede mucha importancia a la evasión de la responsabilidad moral de los personajes principales en las dos primeras novelas de Conrad, y argumenta que la aceptación de la responsabilidad moral se convertirá en una preocupación ética fundamental en las obras de madurez (véase Johnson, 1971a: 8-23).

dedicadas a él⁷³. Aunque sin duda la siguiente afirmación es exagerada, da cuenta de la irresistible fascinación que Olmeijer ejerció sobre Conrad y lo condujo a escribir su primera novela: “if I had not got to know Almayer pretty well it is almost certain there would never have been a line of mine in print” (*PR*, 83). Los personajes conradianos, por lo demás, a menudo se debaten entre la acción y la ensoñación, pero es esta última la que entraña mayores peligros, y es razonable pensar que Conrad pudo ver en la fantasía autodestructiva de Almayer una versión extrema de su propio carácter soñador (véase Watt, 1979a: 36).

Lo que merece la pena destacar en este sentido es la íntima relación que el pesimismo fatalista conradiano guarda con el pensamiento de Schopenhauer: en ambos autores el carácter aparece como una esencia inmutable que determina el curso de sus acciones con la misma necesidad con la que se da la serie de acontecimientos en la inexorable cadena causal, como se verá con especial claridad en el análisis de *Lord Jim*. Pero el hecho de que Conrad incorpore estas ideas ya en su primera novela y en relación a un personaje basado en alguien tan próximo a él refleja el grado de absorción del pensamiento schopenhaueriano en sus propios esquemas.

No obstante, en *An Outcast of the Islands* el fatalismo adquiere una importancia mucho mayor, hasta el punto de que se convierte en uno de los motivos recurrentes de la obra. La firme creencia de los árabes y los malayos que pueblan la novela en el destino da pie a numerosas alusiones que sirven para introducir el tema⁷⁴. Incluso hay un

⁷³ De hecho, las pocas pinceladas con las que está dibujado Almayer en *A Personal Record* bastan para ofrecer un personaje mucho más sugerente e intrigante que el de la novela. Sobre la caracterización de Almayer, véase Watt (1979a: 62-67).

⁷⁴ Las referencias al destino en la novela son constantes: “It was written when he was born that he should end his days in darkness” (*OI*, 43); “The hope grew faint and the hot ambition burnt itself out, leaving only a feeble and expiring spark amongst a heap of dull and tepid ashes of indolent acquiescence with the decrees of Fate” (*OI*, 47); “as if listening to a far-off voice – the voice of his fate” (*OI*, 71); “blind like fate, persistent like destiny” (*OI*, 126), entre otros ejemplos.

momento en que el narrador ofrece esta escéptica e irónica sentencia sobre el origen psicológico del fatalismo:

Babalatchi's fatalism gave him only an insignificant relief in his suspense, because no fatalism can kill the thought of the future, the desire of success, the pain of waiting for the disclosure of the immutable decrees of Heaven. Fatalism is born of the fear of failure, for we all believe that we carry success in our own hands, and we suspect that our hands are weak (*OI*, 107).

A través del narrador Conrad trata de mantener una distancia irónica respecto al fatalismo, reivindicando la libertad del individuo y la responsabilidad moral de cada elección⁷⁵, pero lo cierto es que el pesimismo asociado a una visión fatalista del destino de los personajes domina las dos primeras novelas de Conrad.

No obstante, *Almayer's Folly* es una novela profundamente pesimista, y este pesimismo trasciende el destino individual de Almayer. En el capítulo XI, cuando se produce el ansiado reencuentro de Nina y Dain, apasionadamente enamorados el uno del otro, leemos este curioso pasaje:

A sigh as of immense sorrow passed over the land in the last effort of the dying breeze, and in the deep silence which succeeded, the Earth and the Heavens were suddenly hushed up in the mournful contemplation of human love and human blindness (*AF*, 130).

Se trata de un pasaje muy significativo, en el que un narrador omnisciente comenta con toda solemnidad y sin el conocimiento de los personajes implicados la desolación metafísica que produce el espectáculo de la pasión amorosa. La falacia patética con la que comienza el fragmento prefigura algunos de los pasajes más

⁷⁵ Schopenhauer declara el carácter ilusorio del libre albedrío al sostener que cada acción humana está tan sujeta a la necesidad de la cadena causal como cualquier otro fenómeno de la voluntad, y solo contempla la libertad de la voluntad en su afirmación o negación. Tal como argumenta Johnson, la evasión de la responsabilidad moral de Almayer y Willems, en consonancia con el modelo fatalista schopenhaueriano, dará paso en obras subsiguientes a una exploración más concienzuda que conducirá a la aceptación de la responsabilidad del individuo, lo que muestra la insatisfacción de Conrad con la idea de la parálisis de la voluntad: "Conrad is struggling with the problem that bothered Schopenhauer as he

conocidos de “Heart of Darkness”, mientras que la asociación del amor con la ceguera evoca la filosofía schopenhaueriana: no es solo que la ilusión del amor no puede librarnos de la soledad ni abatir el sufrimiento, sino que el amor sexual como máxima afirmación de la voluntad de vivir supone la aceptación del sufrimiento que impera en el mundo y el sometimiento al engaño de los sentidos, a la ilusión del “velo de Maya”, en una novela en la que el engaño y el autoengaño son temas centrales⁷⁶. En *Nostromo* (1904), el narrador omnisciente se refiere al amor como “the strongest of illusions” (N, 60).

Por lo demás, la imposibilidad de la comunicación y la compasión entre seres humanos se dramatiza a lo largo de la novela, pero figura explícitamente en boca de Nina Almayer: “‘You told me yesterday’ – she went on again – ‘that I could not understand or see your love for me. – It is so. How can I? No two human beings understand each other. They can understand but their own voices’” (AF, 134). El motivo de la soledad y la incomunicación entre los personajes también es recurrente en *An Outcast of the Islands*, donde destaca este pasaje, uno de los más memorables en toda la obra de Conrad:

to her [...] had been revealed clearly in that moment the tremendous fact of our isolation, of the loneliness impenetrable and transparent, elusive and everlasting; of the indestructible loneliness that surrounds, envelopes, clothes every human soul from the cradle to the grave, and, perhaps, beyond (OI, 205).

En varios momentos de *Almayer's Folly* el pesimismo roza la trascendencia, lo que augura la vocación de Conrad como novelista filosófico y vincula su pensamiento al pesimismo metafísico schopenhaueriano. Es el caso del pasaje ya citado en el que el

probed the same area: are we responsible for what we have not rationally or even consciously chosen?” (Johnson, 1971a: 21).

⁷⁶ Hervouet (1990: 153) escribe: “Love itself appeared to each of them [Conrad and Anatole France] as the supreme illusion and no more effective than all the other illusions with which men deceive themselves when trying to dispel the fundamental isolation to which all human beings are doomed”. Como Hervouet mismo explica en el párrafo anterior a esta cita, el concepto de *ilusión* en Maupassant,

narrador omnisciente comenta el apasionado reencuentro de Dain y Nina, pero también se halla esa misma dimensión metafísica del pesimismo en la pesadilla de Almayer que se describe antes del desenlace y la traición final de Nina que supone la destrucción de las esperanzas del protagonista:

Almayer's head rolled from shoulder to shoulder in the oppression of his dream: the heavens had descended upon him like a heavy mantle and trailed in starred folds far under him. Stars above, stars all round him; and from the stars under his feet rose a whisper full of entreaties and tears, and sorrowful faces flitted amongst the clusters of light filling the infinite space below. How escape from the importunity of lamentable cries and from the look of staring sad eyes in the faces which pressed round him till he gasped for breath under the crushing weight of worlds that hung over his aching shoulders. - Get away! But how? If he attempted to move he would step off into nothing and perish in the crashing fall of that universe of which he was the only support. And what were the voices saying? Urging him to move! Why? Move to destruction! Not likely! The absurdity of the thing filled him with indignation. He got a firmer foothold and stiffened his muscles in heroic resolve to carry his burden to all eternity. - And ages passed in the superhuman labour, amidst the rush of circling worlds; in the plaintive murmur of sorrowful voices urging him to desist before it was too late - till the mysterious power that had laid upon him the giant task seemed at last to seek his destruction (AF, 119).

El recurso de la descripción onírica permite a Conrad elevar la dramática situación de Almayer a una dimensión metafísica, sugiriendo la visión de un vasto e incomprensible universo en el que impera el sufrimiento. También se evoca en este pasaje el idealismo schopenhaueriano: el hecho asombroso de que el universo sin límites, el espacio y el tiempo infinitos solo existen en la conciencia del sujeto queda sugerido en la frase *the crashing fall of that universe of which he was the only support*. Asimismo, el episodio de la pesadilla de Almayer da pie a cierta confusión entre la vigilia y el sueño, lo que de algún modo prefigura el motivo de la vida como sueño que cobrará toda su importancia en obras como “Heart of Darkness” y *Nostromo*.

France y Conrad proviene de la influencia de Schopenhauer. Véase también Mozina (1998: 132): “the

An Outcast of the Islands es una novela tan pesimista como *Almayer's Folly*, pero es mucho más abiertamente schopenhaueriana que su predecesora. Esto ya lo anuncia el epígrafe escogido para encabezar la novela, los memorables versos de Calderón: “pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido” (*La vida es sueño*, I, ii, 111-112). El hecho mismo de que la cita aparezca en español delata la fuente más probable de donde Conrad la toma. Schopenhauer dominaba varios idiomas, entre ellos el español, y solía copiar las numerosas y variadas citas que jalonaban sus textos en las lenguas originales; la versión de Haldane y Kemp de *Die Welt als Wille und Vorstellung* mantiene por tanto la cita en español y ofrece a continuación una traducción al inglés:

The inflicter of suffering and the sufferer are one. The former errs in that he believes he is not a partaker in the suffering; the latter, in that he believes he is not a partaker in the guilt. If the eyes of both were opened, the inflicter of suffering would see that he lives in all that suffers pain in the wide world, and which, if endowed with reason, in vain asks why it was called into existence for such great suffering, its desert of which it does not understand. And the sufferer would see that all the wickedness which is or ever was committed in the world proceeds from that will which constitutes *his* own nature also, appears also in *him*, and that through this phenomenon and its assertion he has taken upon himself all the sufferings which proceed from such a will and bears them as his due, so long as he is this will. From this knowledge speaks the profound poet Calderon in “Life a Dream” [*sic*] -

“Pues el delito mayor

Del hombre es haber nacido.”

(“For the greatest crime of man

Is that he ever was born.”) (WWI, I, 454)

Kirschner (1968: 271) cita este fragmento de la traducción de Haldane y Kemp y afirma: “Calderon’s lines form the motto of *An Outcast of the Islands*, and the novel

might almost be regarded as a dramatisation of the above passage”⁷⁷. En efecto, el epígrafe escogido por Conrad vincula su propio pesimismo con el pesimismo metafísico schopenhaueriano, un vínculo que se hará explícito a lo largo de la novela. El contexto de la cita anterior de *The World as Will and Idea* es el comentario sobre la *justicia eterna*, la culpa que conlleva la existencia misma, la deuda que fue contraída en la procreación y que se salda con el sufrimiento. Los aciagos destinos de Almayer y Willems, la ineludible soledad, el tormento del anhelo y la pasión, la rapacidad y la miseria de la existencia de los personajes, la incomprensión de sí mismos y de su entorno, todo ello se enmarca en el contexto filosófico más amplio del pesimismo trascendental schopenhaueriano, tal como ya se indica en un pasaje citado antes: “The ignorant must feel and suffer from their complexity as well as the wisest; but to them the pain of struggle and defeat appears strange, mysterious, remediable and unjust” (*OI*, 110). El narrador alude así a la *justicia eterna* del sufrimiento que solo los sabios comprenden. No es esta, sin embargo, la única alusión a la filosofía de Schopenhauer en el texto de *An Outcast of the Islands*.

Como ya se ha podido comprobar, emerge en *An Outcast of the Islands* una singular voz narrativa que ya había aparecido en *Almayer's Folly* pero que cobra toda su importancia en esta segunda novela; se trata de un narrador omnisciente que se desvincula por completo del estilo indirecto libre para enunciar sentencias solemnes y teñidas de un pesimismo inequívocamente schopenhaueriano, que elevan la situación de los personajes a una dimensión filosófica más universal y abstracta:

It was the voice of madness, of a delirious peace, of happiness that is infamous, cowardly, and so exquisite that the debased mind refuses to contemplate its termination: for

⁷⁷ Jessie Conrad (1926: 49) escribió: “[Conrad’s epigraphs] had always a close and direct relation to the contents of the book”, afirmación acertada y fácilmente comprobable en el análisis de las obras de Conrad, no solo en *An Outcast of the Islands*.

to the victims of such happiness the moment of its ceasing is the beginning afresh of that torture which is its price (*OI*, 120).

La pasión de Willems por Aissa, que será su perdición, da pie a esta sentenciosa reflexión general sobre el entrelazamiento del placer y el sufrimiento, en cuya aceptación consiste la voluntad de vivir. En este otro pasaje, uno de los más memorables de la novela, el carácter sencillo, fuerte, optimista y vital de Lingard (responsable en gran medida de la desgracia de Almayer y de la corrupta situación política de Sambir) merece este sardónico comentario del narrador:

The man of purpose does not understand, and goes on, full of contempt. He never loses his way. He knows where he is going and what he wants. Travelling on, he achieves great length without any breadth, and battered, besmirched, and weary, he touches the goal at last; he grasps the reward of his perseverance, of his virtue, of his healthy optimism: an untruthful tombstone over a dark and soon forgotten grave (*OI*, 163-64).

El pesimismo del narrador se centra esta vez en la plena futilidad de la vida, un tema desarrollado prolijamente por Schopenhauer en el libro cuarto del primer volumen y en los complementos al libro cuarto del segundo volumen de *El mundo como voluntad y representación*. Es oportuno observar en este sentido que la dualidad entre acción pragmática y parálisis escéptica, que constituye una preocupación central en la obra de Conrad, se comprende mejor teniendo en cuenta el trasfondo filosófico del pesimismo schopenhaueriano, tal como queda de manifiesto en este pasaje de una obra tan temprana como *An Outcast of the Islands*.

En este otro fragmento el narrador se desvincula por completo del estilo indirecto libre al ofrecer una reflexión de la que Aissa sería incapaz precisamente por su carácter primitivo:

And in her eyes there was the wonder and desolation of an animal that knows only suffering, of the incomplete soul that knows pain but knows not hope; that can find no refuge

from the facts of life in the illusory conviction of its dignity, of an exalted destiny beyond; in the heavenly consolation of a belief in the momentous origin of its hate (*OI*, 272).

La solemnidad del tono no deja lugar a la ironía en esta ocasión, y el pesimismo de la reflexión general derivada de la situación de Aissa es claramente deudor del pesimismo trascendental schopenhaueriano: el sufrimiento impera, cualquier esperanza es ilusoria y no hay ninguna divinidad en la que buscar consuelo. Por último, el nihilismo schopenhaueriano como única vía de escape de la insaciable voluntad se evoca en la melancólica y pesimista conclusión de la primera parte de la novela:

With a faint cry and an upward throw of his arms he gave up as a tired swimmer gives up: because the swamped craft is gone from under his feet; because the night is dark and the shore is far – *because death is better than strife* (*OI*, 72 [énfasis añadido]).

No obstante, la influencia del pensamiento de Schopenhauer no se percibe únicamente en la figura de ese narrador omnisciente y sentencioso que aparece con frecuencia en la novela. Este curioso pasaje destaca por la ironía que el narrador imprime a la descripción del estado mental de Babalatchi, “el estadista de Sambir”:

The mind of the savage statesman, chastened by bereavement, felt for a moment the weight of his loneliness with keen perception worthy even of a sensibility exasperated by all the refinements of tender sentiment that a glorious civilization brings in its train, among other blessings and virtues, *into this excellent world*. For the space of about thirty seconds, *a half-naked, betel-chewing pessimist* stood upon the bank of the tropical river, on the edge of the still and immense forests; a man angry, powerless, empty-handed, with a cry of bitter discontent ready on his lips; a cry that, had it come out, would have rung through the virgin solitudes of the woods, as true, as great, as profound, *as any philosophical shriek that ever came from the depths of an easy-chair to disturb the impure wilderness of chimneys and roofs* (*OI*, 176 [énfasis añadido]).

La irónica frase *into this excellent world* es una alusión a la célebre idea de Leibniz de que vivimos en “el mejor de los mundos posibles” (*Teodicea*, I, 8), lo que a

su vez recuerda el modo en que Schopenhauer ironiza sobre el optimismo leibniziano en *The World as Will and Idea*:

[...] if we were to conduct the confirmed optimist through the hospitals, infirmaries, and surgical operating-rooms, through the prisons, torture-chambers, and slave-kennels, over battle-fields and places of execution; if we were to open to him all the dark abodes of misery, where it hides itself from the glance of cold curiosity, and, finally, allow him to glance into the starving dungeon of Ugolino, he, too, would understand at last the nature of this “best of possible worlds” (WWI, I, 417)⁷⁸.

En esta ocasión el gusto de Conrad por la yuxtaposición y el contraste que subvierten las categorías de lo primitivo y la civilización adquiere un marcado carácter lúdico e irónico, al proponer la figura del salvaje Babalatchi como un filósofo pesimista, pero lo más interesante del pasaje es que la referencia final a ese “alarido filosófico” que “perturba la selva impura de chimeneas y tejados” no puede ser más que una alusión a la figura del propio Schopenhauer, el padre del pesimismo filosófico, “el mayor devastador de sueños que haya caminado sobre la tierra”, como escribió Maupassant (“Auprès d’un mort”, p. 77).

En otro momento de la novela en que los astutos planes de Babalatchi están a punto de llegar a buen término, leemos: “On the eve of the accomplishment of his desires he felt the bitter taste of that drop of doubt which is mixed with the sweetness of every success” (OI, 104). El eco schopenhaueriano se aprecia si lo comparamos con este pasaje de *The World as Will and Idea*: “for everything is always imperfect and illusory, everything agreeable is displaced by something disagreeable, every enjoyment is only a

⁷⁸ El optimismo leibniziano desata las iras de Schopenhauer como cualquier clase de optimismo filosófico: “For the rest, I cannot here avoid the statement that, to me, *optimism*, when it is not merely the thoughtless talk of such as harbour nothing but words under their low foreheads, appears not merely as an absurd, but also as a really *wicked* way of thinking, as a bitter mockery of the unspeakable suffering of humanity” (WWI, I, 418-419).

half one, every pleasure introduces its own disturbance, every relief new difficulties” (WWI, III, 377).

Este otro significativo pasaje recuerda también de modo inconfundible el pesimismo schopenhaueriano, aunque pertenece al ámbito de la metafísica de la naturaleza más que al de la existencia humana:

He looked into that great dark place odorous with the breath of life, with the mystery of existence, renewed, fecund, indestructible; and he felt afraid of his solitude, of the solitude of his body, of the loneliness of his soul in the presence of this unconscious and ardent struggle, of this lofty indifference, of this merciless and mysterious purpose, perpetuating strife and death through the march of ages (OI, 274).

De nuevo aparece la naturaleza como un enigma insondable e indestructible a pesar de la victoria continua de la muerte; la naturaleza en lucha incesante, inconsciente e indiferente hacia la soledad del ser humano. Es reseñable que el sintagma *this merciless and mysterious purpose* anuncia la meditación sobre la existencia humana en uno de los pasajes clave de “Heart of Darkness”: “Droll thing life is – that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose” (Y, 117; véase el capítulo dedicado a “Heart of Darkness”).

Pese a que en la nota prologal de *Almayer's Folly* Conrad escribe que el mundo “lies under the inscrutable eyes of the Most High” (AF, 3-4), de la novela se desprende una cosmovisión pesimista específicamente atea, en consonancia con el pesimismo metafísico schopenhaueriano. Esto se percibe con la mayor claridad en el final de la novela, que se cierra con la irónica oración de Abdulla, el implacable enemigo de Almayer que sale victorioso de la casa donde yace su cadáver⁷⁹:

⁷⁹ Cedric Watts tiene el mérito de haber descubierto el papel crucial que Abdulla juega en la trama de la novela como enemigo de Almayer, al sugerir la existencia de una trama encubierta (*covert plot*) por la que es Abdulla quien precipita la desgracia de Almayer al delatar a Dain a los holandeses (véase Watts, 1984: 47-53).

And as they passed through the crowd that fell back before them, the beads in Abdulla's hand clicked while in a solemn whisper he breathed out piously the name of Allah! The Merciful! The Compassionate! (AF, 156).

La exquisita ironía de este final pertenece al mejor Conrad, y el pesimismo que impregna la novela queda subrayado y reverbera con esta última nota. La ironía reside, por supuesto, en el hecho de que en el mundo ficticio recreado en *Almayer's Folly* no existe ningún dios misericordioso ni compasivo. El universo implacable y predatorio dominado por las pasiones y el sufrimiento de *Almayer's Folly* se asemeja mucho a la cosmovisión atea schopenhaueriana del mundo como manifestación de una voluntad hambrienta e insaciable. Las creaciones más pesimistas y lóbregas de Conrad, como "Heart of Darkness" y *The Secret Agent*, tienen marcadas implicaciones ateístas, a la vez que, tal como se verá en los capítulos correspondientes, presentan huellas de influencia de la filosofía de Schopenhauer.

Por último, el final de *An Outcast of the Islands* guarda importantes similitudes con el de *Almayer's Folly*, aunque de nuevo es mucho más schopenhaueriano en su forma explícita y en sus implicaciones pesimistas, fatalistas y ateas. Consideremos primero este sorprendente pasaje muy próximo al final de la novela:

"Here!" went on Almayer, speaking very loud and thumping the table, "I want to know. You, who say you have read all the books, just tell me... why such infernal things are ever allowed. Here I am! Done harm to nobody, lived an honest life... and a scoundrel like that is born in Rotterdam or some such place at the other end of the world somewhere, travels out here, robs his employer, runs away from his wife, and ruins me and my Nina – he ruined me, I tell you – and gets himself shot at last by a poor miserable savage, that knows nothing at all about him really. Where's the sense of all this? Where's your Providence? Where's the good for anybody in all this? The world's a swindle! A swindle! Why should I suffer? What have I done to be treated so?" (OI, 298).

El lamento de Almayer permite a Conrad mantener cierta distancia irónica, divertida y condescendiente, y sin embargo pone en boca de Almayer palabras muy

próximas a su propio pensamiento fatalista expresado en las cartas de la década de 1890, y que reflejan la influencia de Schopenhauer. En primer lugar, Almayer apela a un interlocutor culto (un científico europeo de paso por Sambir) que “ha leído todos los libros”, lo que nos alerta sobre la posibilidad de que Almayer se dispone a pronunciar palabras de trascendencia filosófica. En efecto, en este final Conrad vuelve a mostrarse como un gran novelista filosófico: el drama de los personajes que se ha ido desarrollando a lo largo de las dos novelas que en orden cronológico invertido trazan la cartografía física, moral y política de Sambir se amolda a la perfección al fatalismo pesimista schopenhaueriano. Esto se aprecia en el pasaje citado de *An Outcast of the Islands*, en el que Almayer se fija en la absurdidad aparente de la concatenación de circunstancias adversas que han concurrido de modo implacable e inexorable para acabar con sus vanas esperanzas e ilusiones⁸⁰.

Como Schopenhauer, Almayer está convencido de que “el mundo es una estafa”: “Life presents itself as a continual deception in small things as in great” (*WWI*, III, 372). En cuanto a la pregunta retórica de Almayer que cierra el pasaje citado, puede responderla Segismundo: “Aunque si nací, ya entiendo/ qué delito he cometido:/ bastante causa ha tenido/ vuestra justicia y rigor,/ pues el delito mayor/ del hombre es haber nacido (*La vida es sueño*, I, ii, 107-112). Tal como anunciaba el epígrafe de la novela, la culpa consustancial a la voluntad de vivir es la deuda que se salda con el sufrimiento. Por otra parte, la inexorabilidad de la cadena de las causas y los efectos equivale a la idea de destino, pero este destino no está gobernado por ninguna deidad

⁸⁰ Stephen K. Land (1984: 202) detecta una continuidad en la “estructura ficcional” de las novelas y relatos de Conrad, e incluye a Schopenhauer entre las raíces de dicha estructura: “It consists essentially of the placement of the individual, the hero, at the centre of a universe in which a metaphysical irony is then demonstrated as the hero’s efforts are systematically negated by characters embodying the forces which he brings into being by his acts. The concept of the hero whose frustrations come from within, the idea that the exercise of will is inherently productive of evil, and the view of the universe as an impersonally indifferent mechanism geared to the final negation of human aspirations”.

benévola o “Providencia”. Como en *Almayer's Folly*, el ateísmo se hace explícito en la conclusión de la novela:

“Hope,” repeated in a whispering echo the startled forests, the river and the hills; and Almayer, who stood waiting, with a smile of tipsy attention on his lips, heard no other answer (*OI*, 299).

Este final está también cargado de ironía, pero de una ironía sarcástica y burlona que se ríe de un Almayer borracho, que clama a los cielos vacíos de dioses en una vana búsqueda de consuelo o esperanza y solo recibe la respuesta del eco. Con este final Conrad muestra un pesimismo desesperanzado que coincide con la cosmovisión schopenhaueriana, pero cabe añadir que el triste destino de Almayer se ajusta a la perfección a la tragicomedia de la mayoría de los mortales según Schopenhauer:

Thus, as if fate would add derision to the misery of our existence, our life must contain all the woes of tragedy, and yet we cannot even assert the dignity of tragic characters, but in the broad detail of life must inevitably be the foolish characters of a comedy (*WWI*, I, 414).

4.4. Otras huellas de influencia

El influjo de Schopenhauer en las dos primeras novelas de Conrad se percibe también en otros detalles del texto que pasamos a considerar. En primer lugar, son relevantes algunas consideraciones preliminares. Se da en *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands* un rasgo estilístico que será fundamental y distintivo en la narrativa de Joseph Conrad: las descripciones impresionistas del paisaje. Los ejemplos de esta técnica narrativa en estas primeras novelas son múltiples, pero este pasaje sirve como muestra representativa del impresionismo típico conradiano:

Before going down to his boat Babalatchi stopped for a while in the big open space where the thick leaved trees put black patches of shadow which seemed to float on a flood of smooth intense light that rolled up to the houses and down to the stockade and over the river where it broke and sparkled in thousands of glittering wavelets, like a band woven of azure

and gold edged with the brilliant green of the forests guarding both banks of the Pantai (AF, 99).

Estas descripciones impresionistas del paisaje natural constituyen serenas contemplaciones del mundo visible que alivian la tensión de los densos conflictos del relato: aquí aparece en toda su pureza el mundo como representación, en la contemplación estética de la naturaleza que alivia los anhelos de la voluntad tal como se describe en el libro tercero de la obra capital de Schopenhauer. Como decimos, este es un aspecto fundamental del arte conradiano, pero ocupa este lugar secundario en nuestro análisis porque la influencia de la teoría estética de Schopenhauer en este sentido es solo parcial. Sin embargo, la pertinencia de la asociación del impresionismo conradiano con la teoría estética schopenhaueriana quedará de manifiesto cuando analicemos el Prefacio de *The Nigger of the 'Narcissus'* (1897). En este sentido, merece la pena destacar esta frase de *An Outcast of the Islands*: “he stared through and past the illusion of the material world” (OI, 236), a la que le sigue precisamente una descripción impresionista típicamente conradiana. Por supuesto, el carácter ilusorio del mundo visible es una idea fundamental del pensamiento schopenhaueriano, en consonancia con la filosofía hindú. La técnica impresionista se centra en la percepción del mundo externo pero, como se verá en el análisis del Prefacio de *The Nigger of the 'Narcissus'*, la meta del arte conradiano consiste en superar la superficialidad del impresionismo para alcanzar la verdad esencial subyacente.

También aparece en *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands* por primera vez un rasgo estilístico típicamente conradiano. Se trata del uso de construcciones metafóricas del tipo *as if* o *as though* que marcan el acceso a una visión trascendental o a una realidad invisible: “Almayer huddled up in the chair, one of his arms hanging down, the other thrown across the lower part of his face as if to guard off an invisible

enemy” (*AF*, 118); “as if in haste to tell him all the secrets of the great forest behind them” (*OI*, 167), entre otros ejemplos. Con este recurso se relativiza el contenido expresado, pero se sugiere la existencia de una realidad metafísica más allá del mundo visible, repetidamente descrito como “ilusorio” en la primera etapa de Conrad.

Por otro lado, la idea de lo inescrutable del carácter, que será fundamental en obras como “Heart of Darkness” y *Lord Jim*, se esboza aquí en el personaje femenino de Nina Almayer: “she used to visit her mother and remain long hours in the riverside hut, coming out as inscrutable as ever” (*AF*, 25); “How could he tell what an incomprehensible creature of that sort would or would not do? (*AF*, 100)⁸¹. También se observa en la recreación de las intrigas y maquinaciones que caracterizan la atmósfera de Sambir el influjo de las ideas de Schopenhauer sobre la “razón práctica”: la ineptitud de la razón para la ética, la separación entre razón y virtud y cómo la razón está más a menudo al servicio de la maldad y el engaño. Abdulla y Babalatchi, el intrigante estadista de Sambir, son los personajes que mejor encarnan estas ideas, como se aprecia en estos pensamientos de Babalatchi: “White men were strong but very foolish. It was undesirable to fight them, but deception was easy. They were like silly women; they did not know the use of reason” (*AF*, 64).

Son frecuentes en la novela los momentos en que se sugiere la identidad esencial entre la civilización y el primitivismo que subyace bajo las diferencias aparentes y superficiales (una idea que será retomada y explorada con mayor sofisticación en “Heart of Darkness”), pero este pasaje en particular recuerda de modo inconfundible la idea platónica que Schopenhauer cita a menudo como la aptitud primordial para la filosofía,

⁸¹ Cf. *WWI*, I, 376: “The intellect can do nothing more than bring out clearly and fully the nature of the motives; it cannot determine the will itself; for the will is quite inaccessible to it, and, as we have seen, cannot be investigated”.

casi a modo de lema: “the knowledge of the one in the many, and the many in the one” (WWI, I, 126).

Whether they traded in brick godowns or on the muddy river bank; whether they reached after much or little; whether they made love under the shadows of the great trees or in the shadow of the Cathedral on the Singapore promenade; whether they plotted for their own ends under the protection of laws and according to the rules of Christian conduct, or whether they sought the gratification of their desires with the savage cunning and the unrestrained fierceness of natures as innocent of culture as their own immense and gloomy forests, Nina saw only the same manifestations of love, and hate, and of sordid greed chasing the uncertain dollar *in all its multifarious and vanishing shapes* (AF, 34-35 [énfasis añadido]).

En efecto, en este pasaje se sugiere con fuerza la validez del idealismo schopenhaueriano, según el cual la variedad de fenómenos individuales se corresponde con ideas inmutables. Por otro lado, en *An Outcast of the Islands* se halla este pasaje que también debe comprenderse en su contexto schopenhaueriano: “Like most men, he had carried solemnly within his breast the whole universe, and the approaching end of all things in the destruction of his own personality filled him with paralyzing awe” (OI, 277). No solo se evoca el idealismo schopenhaueriano en tanto que cada individuo porta el mundo como representación suya, sino sobre todo que Willems, con su exacerbado egotismo, contiene la voluntad indivisa en su propio microcosmos con todo el sufrimiento que ello implica. Por lo demás, el pasaje está cargado de lenguaje filosófico, pero es sin duda una vez más la filosofía de Schopenhauer la que se evoca de modo preeminente.

Por último, la demencia a la que sucumbe Almayer al final de *Almayer's Folly* se representa de acuerdo a las explicaciones que ofrece Schopenhauer sobre las causas de la locura en *El mundo como voluntad y representación*, que prefiguran los mecanismos de defensa en la teoría psicoanalítica freudiana:

Therefore it seems to me that their malady specially concerns the memory; not indeed that memory fails them entirely, for many of them know a great deal by heart, and sometimes recognise persons whom they have not seen for a long time; but rather that the thread of memory is broken, the continuity of its connection destroyed, and no uniformly connected recollection of the past is possible. [...] The fact that violent mental suffering or unexpected and terrible calamities should often produce madness, I explain in the following manner. All such suffering is as an actual event confined to the present. It is thus merely transitory, and is consequently never excessively heavy; it only becomes unendurably great when it is lasting pain; but as such it exists only in thought, and therefore lies in the *memory*. If now such a sorrow, such painful knowledge or reflection, is so bitter that it becomes altogether unbearable, and the individual is prostrated under it, then, terrified Nature seizes upon *madness* as the last resource of life; the mind so fearfully tortured at once destroys the thread of its memory, fills up the gaps with fictions, and thus seeks refuge in madness from the mental suffering that exceeds its strength (*WWI*, I, 255-257).

Resulta llamativo, por tanto, que en la representación de la locura de Almayer la memoria y el olvido figuran explícitamente como los conceptos clave:

For all his firmness he looked very dejected and feeble as he dragged his feet slowly through the sand on the beach; and by his side – invisible to Ali – stalked that particular fiend whose mission it is to jog the memories of men, lest they should forget the meaning of life. He whispered into Almayer's ear a childish prattle of many years ago. Almayer, his head bent on one side, seemed to listen to his invisible companion, but his face was like the face of a man that has died struck from behind. A face from which all feelings and all expression are suddenly wiped off by the hand of unexpected death. [...] He had a fixed idea that if he should not forget before he died he would have to remember to all eternity (*AF*, 147, 149).

Así pues, las huellas de influencia en *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands* de la filosofía de Schopenhauer tal como se expone en su obra principal son múltiples y diversas. Algunos de estos aspectos, como la visión de la naturaleza y el pesimismo, son fundamentales en la conformación de la peculiar atmósfera de las dos primeras obras de Conrad, mientras que otros revisten menor importancia, pero las numerosas evidencias textuales consideradas en su conjunto dan testimonio del gran

impacto que el pensamiento schopenhaueriano tuvo en el inicio mismo de la carrera literaria de Conrad.

5. TALES OF UNREST

5.1. “The Idiots”: pesimismo, fatalismo y ateísmo

Este relato, escrito en la región francesa de Bretaña durante la luna de miel de Conrad en mayo de 1896⁸², muestra el fuerte influjo de Flaubert, Zola y Maupassant (véase Hervouet, 1990: 31-36)⁸³. En concreto, la influencia de Maupassant se manifiesta en el estilo objetivo del narrador omnisciente, ocasionalmente interrumpido por vehementes exabruptos típicamente conradianos⁸⁴, el tratamiento del escenario, la crítica social, política y religiosa, que explora temas como la hipocresía y la corrupción moral y el final irónico y satírico, así como en préstamos de pasajes específicos de *Une vie* (Hervouet, 1990: 32).

A diferencia del resto de relatos que integran el volumen *Tales of Unrest* (1898), en “The Idiots” no se observa una influencia significativa del pensamiento de Schopenhauer. Sin embargo, puesto que la influencia más decisiva en este relato es la de Maupassant, en cuya obra la influencia del filósofo alemán es muy relevante, y teniendo en cuenta además que Conrad se hallaba muy próximo al pensamiento schopenhaueriano en la época de la redacción de “The Idiots”, merece la pena comentar brevemente los puntos de contacto presentes en este relato, que se resumen en tres

⁸² Para el análisis de los relatos que integran el volumen *Tales of Unrest*, seguimos el orden de composición de los mismos, y no el orden en el que aparecen en el volumen.

⁸³ Véase Hervouet (1990: 31-36). La influencia principal y dominante en este relato proviene de Maupassant, como ya reconocieron Richard Curle (1928: 116) y Edward Garnett (en Keating ed., 1929: 51). Moore (1997) propone el relato de Maupassant ‘La Mère aux monstres’ (1883) como el modelo específico principal de este cuento de Conrad. Chaikin (1955: 502-507) ya había destacado la influencia de Zola en “The Idiots”, en aspectos como el tratamiento sardónico de los personajes, la técnica descriptiva y atmosférica, en detalles de pasajes específicos e incluso en el pesimismo y el anticlericalismo del relato. Conrad califica “The Idiots” en la nota prologal a *Tales of Unrest*, escrita en 1919, como “an obviously derivative piece of work” (TU, 6). En efecto, este relato menor de Conrad deriva principalmente de la escuela realista y naturalista francesa.

⁸⁴ Este pasaje referido a los niños disminuidos es un buen ejemplo de ello: “They lived on that road, drifting along its length, here and there, according to the inexplicable impulses of their monstrous darkness. They were an offence to the sunshine, a reproach to empty heaven, a blight on the concentrated and purposeful vigour of the wild landscape” (TU, 54-55).

aspectos principales: el sombrío pesimismo, el fatalismo y las marcadas implicaciones ateas del cuento.

La nota dominante de “The Idiots” es un pesimismo sarcástico y desesperanzado con reverberaciones metafísicas, dado que la religión y la providencia figuran de modo explícito como temas centrales de este oscuro relato. Como “Karain” o “The Return”, “The Idiots” es en muchos sentidos insatisfactorio como obra de arte, pero lo bastante complejo como para merecer una lectura atenta, y cargado de una gran densidad filosófica. “The Idiots” cuenta la historia de Jean-Pierre y Susan Bacadou, un matrimonio de granjeros que difieren en sus creencias religiosas y tienen dos hijos gemelos disminuidos y, algo más tarde, otro hijo varón, también disminuido. Ansioso por tener un heredero para administrar sus tierras, Jean-Pierre, que al contrario que su mujer, ferviente católica, no es creyente, comienza a asistir a misa con la esperanza de ganarse el favor del cielo, pero la cuarta hija del matrimonio también nace con deficiencia mental. Se produce entonces un cambio abrupto en el relato y asistimos a la fuga enloquecida de Susan que, tras haber matado a su marido al ser asaltada por este, cree ser perseguida por su fantasma y acaba cayendo por un precipicio⁸⁵. El relato concluye con una nota irónica: la madre de Susan pide ayuda al marqués de Chavanes porque la Iglesia se niega a dar cristiana sepultura a su hija, pues se cree que se ha suicidado, en una posible alusión a la Ofelia de *Hamlet*. El marqués se marcha prometiendo ayudarle y pensando que sería bueno que la abuela de los niños se encargue de ellos y administre la finca, para evitar que vengan parientes radicales de Jean-Pierre.

⁸⁵ Nótese que el aciago final del matrimonio Bacadou prefigura la tragedia doméstica de *The Secret Agent* (1907), del mismo modo en que los hijos disminuidos anticipan el personaje de Stevie en la misma novela.

Así, como en *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands*, el profundo pesimismo que late en el relato está asociado tanto a una visión fatalista del destino de los personajes, que se cumple de acuerdo a la necesidad inexorable de la cadena causal, como a una cosmovisión metafísica específicamente atea. La ironía del narrador en frases tan schopenhauerianas como esta, en las primeras páginas del relato: “He was happy – and so was Susan, his wife. It was not an ethereal joy welcoming new souls to struggle – perchance to victory” (*TU*, 57), dará paso gradualmente, a medida que nacen nuevos hijos, a la desesperación más absoluta:

He looked at the black earth, at the earth mute and promising, at the mysterious earth doing its work of life in death-like stillness under the veiled sorrow of the sky. And it seemed to him that to a man worse than childless there was no promise in the fertility of the fields, that from him the earth escaped, defied him, frowned at him like the clouds sombre and hurried above his head (*TU*, 63).

Más adelante, Susan exclama: “There’s no mercy in heaven – no justice” (*TU*, 67); y poco antes de morir, el narrador transmite sus sensaciones a través del estilo indirecto libre: “There was no escape, no peace, no hope” (*TU*, 73). No obstante, uno de los aspectos más interesantes del relato, y que conecta el tema del fatalismo con las implicaciones metafísicas, es el hecho mismo del nacimiento de los cuatro hijos disminuidos, lo que aparece en el relato como un enigma insondable. Es oportuno señalar en este sentido que el acontecimiento capital del relato está basado en un hecho real del que el autor fue testigo en su luna de miel, y que lo impulsó a escribir el cuento⁸⁶; la fascinación de Conrad por el suceso se traslada eficazmente a la historia. Por ello, es importante destacar que la actitud del autor implícito respecto a este singular

⁸⁶ Como escribe Conrad en la nota prologal a *Tales of Unrest*: “The suggestion of it was not mental but visual: the actual idiots” (*TU*, 6-7). Jessie Conrad (1926: 38) lo confirma: “We saw the actual idiots while being driven by our friend, Prijean, from Lannion to Ile Grande. I won’t describe the idiots. Conrad has done that; but the story had its origin in Prijean’s remark just after we had passed them sprawling in the ditch. ‘Four – hein. And all in the same family. That’s a little too much. And the priests

acontecimiento no es irónica ni condescendiente, sino de auténtica perplejidad. La ironía reside en el tratamiento de las diferentes interpretaciones que los personajes ofrecen y las actitudes que adoptan al respecto, desde la hipócrita fe de los sacerdotes: “He [the priest of the Ploumar parish] called upon the rich landowner the marquis de Chavanes on purpose to deliver himself with joyful unction of solemn platitudes about the inscrutable ways of Providence” (*TU*, 59), hasta la angustia de Jean-Pierre, que cree poder ganarse el favor del dios en el que nunca ha creído ante la posibilidad de que se trate de una maldición hereditaria. Pero la posición del autor implícito es muy próxima al pensamiento schopenhaueriano: el nacimiento de los cuatro hijos disminuidos es, como cualquier otro fenómeno natural, un enigma insondable en última instancia, puesto que el *en sí* de este fenómeno es ajeno a las formas de la representación, incluido el principio de razón, y reside fuera del fenómeno y más allá de nuestro entendimiento.

En cualquier caso, no hay ningún dios al que pedir consuelo ni ayuda respecto a este suceso o la tragedia que se desarrolla a consecuencia del mismo en un ambiente de opresiva mezquindad y corrupción. En este sentido hay que interpretar las numerosas referencias religiosas, siempre irónicas, que jalonan el texto. Así, el siguiente pasaje de *El mundo como voluntad y representación* no solo proporciona un contexto adecuado para entender el trasfondo filosófico del relato, sino un comentario que captura el sentido más profundo de “The Idiots”:

But however much great and small trials may fill human life, they are not able to conceal its insufficiency to satisfy the spirit; they cannot hide the emptiness and superficiality of existence, nor exclude ennui, which is always ready to fill up every pause that care may allow. Hence it arises that the human mind, not content with the cares, anxieties, and occupations which the actual world lays upon it, creates for itself an imaginary world also in the form of a thousand different superstitions, then finds all manner of employment with this, and wastes time and strength upon it, as soon as the real world is

say it's God's will!”). Además, la existencia de esta familia queda registrada en el censo de Pleumeur de

willing to grant it the rest which it is quite incapable of enjoying. [...] Demons, gods, and saints man creates in his own image; and to them he must then unceasingly bring offerings, prayers, temple decorations, vows and their fulfilment, pilgrimages, salutations, ornaments for their images, &c. Their service mingles everywhere with the real, and, indeed, obscures it. Every event of life is regarded as the work of these beings; the intercourse with them occupies half the time of life, constantly sustains hope, and by the charm of illusion often becomes more interesting than intercourse with real beings. It is the expression and symptom of the actual need of mankind, partly for help and support, partly for occupation and diversion; and if it often works in direct opposition to the first need, because when accidents and dangers arise valuable time and strength, instead of being directed to warding them off, are uselessly wasted on prayers and offerings; it serves the second end all the better by this imaginary converse with a visionary spirit world; and this is the by no means contemptible gain of all superstitions (WWI, I, 414-415).

Nótese, además, que la superstición en sus múltiples formas es un motivo recurrente en la mayoría de los relatos de *Tales of Unrest*, que aparece tanto en los cuentos de ambiente exótico (“Karain”, “The Lagoon” y “An Outpost of Progress”), como en los relatos que se desarrollan en un escenario occidental (“The Idiots”). En todos ellos, la superstición se trata desde una perspectiva escéptica muy próxima al de este pasaje, pero el ateísmo explícito del mismo se relaciona estrechamente con “The Idiots”.

5.2. “An Outpost of Progress”: Una parodia de la superación del *principium individuationis*

“An Outpost of Progress”, escrito en 1896 poco después de la finalización de “The Idiots”, prefigura “Heart of Darkness” pero carece de las ventajas que ofrece Marlow como narrador implicado en la acción, un recurso con el que Conrad comenzará a experimentar en “Karain”. En vez de ello, el relato se cuenta desde la perspectiva de un narrador omnisciente y refleja la influencia de Maupassant, sobre todo en el irónico y

1896 (Allan H. Simmons y J. H. Stape, 2012: xxxix).

macabro final, y muy especialmente de *Bouvard et Pécuchet*, de Flaubert. A pesar de ello, el relato anticipa “Heart of Darkness” en múltiples aspectos temáticos y estilísticos y, al igual que en “Heart of Darkness”, la influencia del pensamiento de Schopenhauer es notable. Lo más significativo de esta influencia en el relato se da en el momento culminante de la crisis de los personajes, cuando Kayerts mata a Carlier accidentalmente tras una pelea por un poco de azúcar:

The violence of the emotions he had passed through produced a feeling of exhausted serenity. He had plumbed in one short afternoon the depths of horror and despair and now found repose in the conviction that life had no more secrets for him – neither had death! [...] He revelled in his new wisdom while he sat by the man he had killed. He argued with himself about all things under heaven with that kind of wrong-headed lucidity which may be observed in some lunatics. [...] He had been all his life – till that moment – a believer in a lot of nonsense like the rest of mankind – who are fools – but now he thought – he knew – he was at peace – he was familiar with the highest wisdom! Then he tried to imagine himself dead and Carlier sitting in his chair watching him; and his attempt met with such unexpected success, that in a few moments he became not at all sure who was dead and who was alive. This extraordinary achievement of his fancy startled him however, and by a clever and timely effort of mind he saved himself just in time from becoming Carlier (*TU*, 97-98).

El eco de la filosofía schopenhaueriana es evidente, y el tono paródico inconfundible. Kayerts logra escapar de la agonía de la voluntad y alcanza un estado de serenidad contemplativa que le permite comprender la miseria de la existencia humana hasta ver a través del *principium individuationis* (principio de individuación) y alcanzar el conocimiento trascendente de que Carlier y él son en realidad un solo ser que sufre. Sin embargo, la estupidez de ambos personajes ha sido enfatizada demasiadas veces en el relato como para que el lector tome en serio esta revelación. Así, Johnson acierta plenamente al considerar este pasaje como una parodia de la penetración del velo de Maya que Schopenhauer define como la sabiduría suprema: “Kayerts’s grotesque sympathy at the conclusion of “An Outpost of Progress” may be read as a parody of the

penetration of Maya recommended by Schopenhauer” (Johnson, 1971a: 45). Por otra parte, la explicación que ofrece Johnson sobre el motivo por el cual Conrad se muestra crítico con este aspecto de la filosofía de Schopenhauer también es convincente: Conrad es reacio a sacrificar la individualidad porque cree que solo los individuos como tales podrán dar forma a una comunidad solidaria vigorosa (Johnson, 1971a: 45). En efecto, se trata de uno de los pasajes más curiosos de toda la obra de Conrad, que anuncia la crítica a la metafísica de la compasión schopenhaueriana, que será llevada a cabo con gran eficacia en *The Secret Agent*.

Por otro lado, existen otras huellas de influencia del pensamiento de Schopenhauer en el relato. En primer lugar, el sombrío pesimismo que impregna el texto recuerda al pesimismo schopenhaueriano en pasajes como estos:

[...] for nothing is easier to certain savages than suicide – and so have escaped from the puzzling difficulties of existence. [...] Fear always remains. A man may destroy everything within himself: love and hate, and belief – and even doubt; but as long as he clings to life he cannot destroy fear; the fear, subtle, indestructible and terrible, that pervades his being, that tinges his thoughts, that lurks in his heart, that watches on his lips the struggle of his last breath. [...] He found life more terrible and difficult than death (*TU*, 87, 92, 97).

En segundo lugar, aparece aquí una visión de la naturaleza que prefigura inequívocamente la de “Heart of Darkness” y que remite a la metafísica de la naturaleza schopenhaueriana. La exuberante naturaleza salvaje figura como un enigma insondable hostil al ser humano, en tanto esta es indiferente al individuo y solo le concierne su propia perpetuación en las especies: “a wilderness rendered more strange, more incomprehensible by the mysterious glimpses of the vigorous life it contained” (*TU*, 79); “immense forests hiding fateful complications of fantastic life, lay in the eloquent silence of mute greatness” (*TU*, 82). Finalmente, este célebre pasaje de “An Outpost of Progress”, que expone ideas sobre la civilización y la naturaleza humana que serán

retomadas y dramatizadas en “Heart of Darkness”, es deudor de las ideas de Schopenhauer expresadas en su ensayo “Zur Ethik”, traducido al inglés por Thomas Bailey Saunders en el volumen *On Human Nature: Essays, Partly Posthumous, in Ethics and Politics* (1897), tal como señala Knowles (1994: 102-103):

Few men realize that their life, the very essence of their character, their capabilities and their audacities are only the expression of their belief in the safety of their surroundings. The courage, the composure, the confidence, the emotions, and principles, every great and every insignificant thought belongs not to the individual but to the crowd – to the crowd that believes blindly in the irresistible force of its institutions and of its morals, in the power of its police and of its opinion. But the contact with pure unmitigated savagery, with primitive nature and primitive man, brings sudden and profound trouble into the heart. To the sentiment of being alone of one’s kind, to the clear perception of the loneliness – of one’s thoughts, of one’s sensations – to the negation of the habitual, which is safe, there is added the affirmation of the unusual, which is dangerous, a suggestion of things vague, uncontrollable and repulsive, whose discomposing intrusion excites the imagination and tries the civilized nerves of the foolish and the wise alike (*TU*, 79).

En particular, se sugiere en este pasaje que la auténtica naturaleza salvaje del ser humano aflora cuando desaparecen los controles represivos de la civilización. La semejanza con el ensayo de Schopenhauer es notable, aunque se aprecia con mayor claridad en “Heart of Darkness” (véase el tercer apartado del capítulo 7):

Man is at bottom a savage, horrible beast. We know it, if only in the business of taming and restraining him which we call civilisation. Hence it is that we are terrified if now and then his nature breaks out. Wherever and whenever the locks and chains of law and order fall off and give place to anarchy, he shows himself for what he is (*On Human Nature*, p. 18).

5.3. “The Lagoon” y “Karain”: El carácter ilusorio del mundo como representación

“The Lagoon”, escrito en la región francesa de Bretaña en agosto de 1896 tras la finalización de “The Idiots” y “An Outpost of Progress”, es un breve relato que destaca

por el predominio absoluto de la descripción del paisaje, el auténtico protagonista del texto, y que prefigura “Karain” en la historia de amor y traición, el tratamiento del paisaje y la incipiente emergencia de un narrador que observa y participa en los hechos⁸⁷. El relato “Karain: A Memory”, publicado por vez primera en la revista *Blackwood’s Edinburgh Magazine* en el número de noviembre de 1897 y escrito ese mismo año tras la finalización de *The Nigger of the ‘Narcissus’*, marca un hito importante en la carrera literaria de Conrad: además de ser su primera colaboración con la revista *Blackwood’s*, que contribuirá a definir el estilo conradiano de la etapa de la consagración en obras como “Youth”, “Heart of Darkness” y *Lord Jim*, supone su primer intento de experimentación con un narrador homodiegético implicado en la trama y que actúa como observador fascinado por otro personaje principal. Como apunta Guerard (1958: 91-92), el narrador de “Karain” es el antecedente del Marlow de “Heart of Darkness” y *Lord Jim*, por lo que este relato no solo constituye el aprendizaje de uno de los recursos más celebrados y característicos del arte conradiano, sino que marca una fecha importante en la historia de la literatura, dada la enorme influencia posterior; sin “Karain”, tal vez *El gran Gatsby* no habría podido existir⁸⁸. Así pues, su composición supone un importante proceso de búsqueda en la evolución de la narrativa de Conrad, que no solo abarca aspectos estilísticos o técnicos, sino que concierne igualmente a su pensamiento como novelista filosófico. Y en este momento crucial de experimentación y transición hacia la madurez creativa, la influencia del pensamiento schopenhaueriano vuelve a ser determinante.

⁸⁷ En la nota prologal a *Tales of Unrest* de 1919, Conrad escribe: “I didn’t notice then that the *motif* of the story [“Karain”] is almost identical with the *motif* of “The Lagoon”. However the idea at the back is very different” (TU, 7).

⁸⁸ La influencia de Conrad en *El gran Gatsby* es determinante y central, tal como señala Stallman (1955: 5). Fitzgerald reconoció, en una carta a H. L. Mencken en junio de 1925, haber imitado el estilo y las técnicas narrativas de Conrad en *El gran Gatsby* (véase Meyers, 1990: 190). En este artículo, Meyers repasa la enorme influencia de Conrad en la literatura del siglo XX.

Aunque “Karain” es un relato mucho más complejo y mejor conseguido que “The Lagoon”, comparte con este un predominio de la descripción sobre la narración. El carácter descriptivo de “Karain” y “The Lagoon” encierra una clave para la comprensión del modo en que el impresionismo conradiano se relaciona con la teoría estética schopenhaueriana. Al mismo tiempo, el carácter ilusorio del mundo como representación, en tanto que el “en sí” del mundo o lo que este sea al margen de la representación permanece incognoscible para el sujeto, son ideas centrales de la filosofía de Schopenhauer que figuran de modo explícito en ambos relatos.

Desde el comienzo de “Karain” abundan los pasajes descriptivos del escenario donde Karain gobierna a su gente con ceremoniosa teatralidad: tres pequeñas aldeas de alguna región remota del archipiélago malayo. En estas páginas se observa el mismo tipo de descripción impresionista del paisaje característica en las dos primeras novelas del autor:

The bay was like a bottomless pit of intense light. The circular sheet of water reflected a luminous sky, and the shores enclosing it made an opaque ring of earth floating in an emptiness of transparent blue. The hills, purple and arid, stood out heavily on the sky; their summits seemed to fade into a coloured tremble as of ascending vapour; their steep sides were streaked with the green of narrow ravines; as their foot lay rice-fields, plantain patches, yellow sands; a torrent wound about like a dropped thread. Clumps of fruit trees marked the villages; slim palms put their nodding heads together above the low houses; dried palm-leaf roofs shone afar like roofs of gold behind the dark colonnades of tree trunks; figures passed vivid and vanishing; the smoke of fires stood upright above the masses of flowering bushes; bamboo fences glittered, running away in broken lines between the fields. A sudden cry on the shore sounded plaintive in the distance and ceased abruptly, as if stifled in the downpour of sunshine; a puff of breeze made a flash of darkness on the smooth water, touched our faces and became forgotten. Nothing moved. The sun blazed down into a shadowless hollow of colours and stillness (*TU*, 15).

Obsérvese el modo en que el narrador se recrea en la contemplación del paisaje, y su intento por capturar la realidad visible en todos sus detalles tal como se ofrece a nuestros sentidos. Este tipo de descripción, que destaca por la creación de efectos

lumínicos y la superposición de imágenes en cláusulas paratáticas que crean una impresión simultánea de nitidez y fantasmagoría, se vuelve dominante en “Karain” y “The Lagoon”⁸⁹. El predominio de la descripción y las características definitorias de la descripción impresionista conradiana en “Karain” cumplen una importante función temática, como veremos, en la que el contexto schopenhaueriano resulta fundamental.

Justo después del pasaje citado, leemos: “It was *the stage* where, dressed splendidly for his part, he strutted, incomparably dignified, made important by the power he had to awaken an absurd expectation of something heroic going to take place” (*TU*, 15 [énfasis añadido]). El carácter teatral del papel que juega (o interpreta) Karain como líder de su pueblo es un motivo recurrente en el relato, pero lo que nos interesa ahora es que esa misma teatralidad se traslada al paisaje que ha sido tan prolijamente descrito. Esto lo confirma un pasaje anterior en el que la irrealidad del *escenario* se vuelve enfática y explícita:

And really, looking at that place, landlocked from the sea and shut off from the land by the precipitous slopes of mountains, it was difficult to believe in the existence of any neighbourhood. It was still, complete, unknown and full of a life that went on stealthily with a troubling effect of solitude; of a life that seemed unaccountably empty of anything that would stir the thought, touch the heart, give a hint of the ominous sequence of days. It appeared to us a land without memories, regrets and hopes; a land where nothing could survive the coming of the night, and where each sunrise, like a dazzling act of special creation, was disconnected from the eve and the morrow (*TU*, 14).

En efecto, el escenario aparece saturado de irrealidad por su extrema desconexión de todo, lo que se verá corroborado con nuevas evidencias textuales: “All

⁸⁹ Por supuesto, en “The Lagoon”, relato casi puramente descriptivo, se dan numerosos pasajes análogos, como este: “The white man came out of the hut in time to see the enormous conflagration of sunset put out by the swift and stealthy shadows that rising, like a black and impalpable vapour, above the tree-tops, spread over the heaven, extinguishing the crimson glow of floating clouds and the red brilliance of departing daylight. In a few moments all the stars came out above the intense blackness of the earth, and the great lagoon gleaming suddenly with reflected lights resembled an oval patch of night-sky flung down into the hopeless and abysmal night of the wilderness” (*TU*, 158). La diferencia más notable con el

that had the crude and blended colouring, the appropriateness almost excessive, the suspicious immobility of a painted scene” (*TU*, 16)⁹⁰; “the scenic landscape that intruded upon the reality of our lives by its motionless fantasy of outline and colour” (*TU*, 17). En “The Lagoon”, la irrealidad del escenario también queda sugerida por su extrema inmovilidad:

[...] a land from which the very memory of motion had for ever departed [...] The land and the water slept invisible, *unstirring* and mute. It was as though there had been nothing left in the world but the glitter of stars streaming, ceaseless and vain, through the black *stillness* of the night (*TU*, 155, 159 [énfasis añadido]).

Además, es oportuno señalar que el sintagma *the ominous sequence of days* en el pasaje de “Karain” citado antes remite a la concepción schopenhaueriana de la existencia humana (pesimismo, futilidad, aburrimiento, etc.). Más adelante también leemos: “One heart speaks – another one listens; and the earth, the sea, the sky, the passing wind and the stirring leaf, hear also *the futile tale of the burden of life*” (*TU*, 29 [énfasis añadido]).

El primer capítulo de “Karain” concluye con una frase clave que condensa a la perfección la filosofía subyacente a la obsesiva descripción impresionista, que se tematizará gradualmente en la narración:

The seamed hills became black shadows towering high upon a clear sky; above them the glittering confusion of stars resembled a mad turmoil stilled by a gesture; sounds ceased, men slept, forms vanished – and the reality of the universe alone remained – a marvellous thing of darkness and glimmers (*TU*, 17).

pasaje citado de “Karain” es que aquí predomina la subordinación en cláusulas excepcionalmente largas, otro rasgo estilístico típicamente conradiano.

⁹⁰ Hervouet señala que este pasaje es deudor de este otro de *Madame Bovary*: “Ainsi vu d’en haut, le paysage tout entier avait l’air immobile comme une peinture” (véase Hervouet, 1990: 50). Nótese, no obstante, que la reminiscencia schopenhaueriana que otorga el contexto del relato y el uso del adjetivo *suspicious* es ajena al pasaje de Flaubert.

A la típica descripción impresionista del paisaje nocturno le sigue la frase reveladora, la “realidad del universo” que queda cuando no hay sujetos que lo perciban: *a marvellous thing of darkness and glimmers*. No es exagerado afirmar que estas siete palabras constituyen uno de los pasajes más reveladores en toda la obra de Conrad. Este pasaje de un relato clave en la evolución literaria del autor permite elucidar las características del pensamiento conradiano, así como su interdependencia con el estilo. Por un lado, es evidente que la “realidad del universo” no es aún independiente del sujeto que la percibe, es decir, sigue sin desvincularse del mundo como representación; aunque todos duermen y no hay ningún sujeto que perciba, lo que el pasaje refleja en realidad es lo que el sujeto (el narrador con el que Conrad está experimentando y que llegará a ser uno de sus mayores logros como novelista) imagina que percibiría si estuviese allí para verlo. Tal como lo expresa George Berkeley, el precursor más importante del idealismo schopenhaueriano:

But say you, surely there is nothing easier than to imagine trees, for instance, in a park, or books existing in a closet, and nobody by to perceive them. I answer, you may so, there is no difficulty in it: but what is all this, I beseech you, more than framing in your mind certain ideas which you call *books* and *trees*, and at the same time omitting to frame the idea of anyone that may perceive them? But do not you yourself perceive or think of them all the while? This therefore is nothing to the purpose: it only shows you have the power of imagining or forming ideas in your mind; but it does not show that you can conceive it possible, the objects of your thought may exist without the mind (*Principles of Human Knowledge*, 23, pp. 31-32).

En este sentido, lo que el pasaje refleja es la impotencia ante la imposibilidad de conocer la realidad oculta y desvelar el misterio del universo visible, aquello que el mundo sea al margen de la representación, es decir, la interdependencia entre sujeto y objeto. De ahí el intento imaginativo del narrador de una formulación que aspira a la metafísica, casi abstracta, y que sin embargo sigue impregnada del lenguaje típico del impresionismo conradiano, de aquello que el sujeto percibe y que, sin embargo, según

el idealismo schopenhaueriano, está condicionado por las formas cognoscitivas del sujeto y por tanto no revela la realidad trascendental del mundo.

La elección del adjetivo *marvellous* sugiere la idea del placer contemplativo, pero por otra parte la frase anuncia la visión metafísica fundamental que se discierne en la obra de Conrad. Del mismo modo en que en la filosofía de Schopenhauer el sujeto nunca puede conocer la voluntad como cosa en sí sino únicamente su reflejo, objetivación o manifestación en el mundo como representación, en el pensamiento conradiano que se desprende de sus obras y sus cartas se entrevé la *oscuridad* como la realidad metafísica oculta: lo que la voluntad es en la metafísica schopenhaueriana equivale a la oscuridad en el pensamiento de Conrad como novelista filosófico. Así, en este pasaje la oscuridad se revela como aquello que el sujeto vislumbra como la realidad última del universo al margen de las formas de la representación, aunque no pueda conocer más que su manifestación en el mundo. Tanto la voluntad de Schopenhauer como la oscuridad conradiana constituyen imágenes trascendentales negativas, que reflejan un pesimismo metafísico ateo y una cosmovisión desesperanzada⁹¹.

Algunos pasajes posteriores confirman que la oscuridad comienza a ser la imagen de la realidad metafísica que residiría más allá del fenómeno en el pensamiento conradiano:

[...] in the still night bats flitted in and out of the boughs like fluttering flakes of denser darkness (*TU*, 23); a fearful near sense of things invisible, of things dark and mute, that surround the loneliness of mankind (*TU*, 27); the strong life of white men, which rolls on irresistible and hard on the edge of outer darkness (*TU*, 28); relieved from the fear of outer darkness (*TU*, 46).

⁹¹ Miller (1966), Said (1966) y Roussel (1971) han escrito sobre la imagen conradiana de la *oscuridad* como realidad metafísica. Wollaege (1990: 47) también apunta: “in ‘Karin’ the hidden reality of the universe becomes apparent only when the world of forms disappears into an encompassing darkness”. Además, en la misma página cita el pasaje comentado y observa: “And nightfall in Karin’s village has a distinctly Schopenhauerian quality”.

También en “The Lagoon” leemos: “the darkness mysterious and invincible, the darkness, scented and poisonous, of impenetrable forests” (*TU*, 156); “In the merciless sunshine the whisper of unconscious life grew louder, speaking in an incomprehensible voice round the dumb darkness of that human sorrow” (*TU*, 167). En este último pasaje, muy próximo al final del relato, el eco schopenhaueriano es especialmente destacable: la vida inconsciente, irracional e implacable de la voluntad en la naturaleza figura como un enigma incomprensible que envuelve la miseria de la existencia humana.

Al final de “Karain”, el narrador se encuentra con Jackson en Londres algunos años después de los hechos relatados: la historia de la traición de Karain a su amigo, cuyo fantasma atormentó a Karain hasta que Hollis, el otro compañero del narrador, le proporcionó un amuleto con la efigie de la reina Victoria haciéndole creer que le protegería del fantasma. Jackson está turbado por el recuerdo de aquella experiencia y, corroído por la duda, contempla la posibilidad de que el fantasma que atormentaba a Karain fuese real. El narrador replica: “you have been too long away from home. What a question to ask! Only look at all this” (*TU*, 48). Y esta es la descripción impresionista de lo que “ven”:

A watery gleam of sunshine flashed from the west and went out between two long lines of walls; and then the broken confusion of roofs, the chimney stacks, the gold letters sprawling over the fronts of houses, the sombre polish of windows, stood resigned and sullen under the falling gloom. [...] Innumerable eyes stared straight in front, feet moved hurriedly, blank faces flowed, arms swung. Over all, a narrow ragged strip of smoky sky wound about between the high roofs, extended and motionless, like a soiled streamer flying above the rout of a mob. [...] The big wheels of hansoms turned slowly along the edge of sidewalks; a pale-faced youth strolled, overcome by weariness, by the side of his stick and with the tails of his overcoat flapping gently near his heels; horses stepped gingerly on the greasy pavement, tossing their heads; two young girls passed by, talking vivaciously and with shining eyes; a fine old fellow strutted, red-faced, stroking a white moustache; and a line of yellow boards with blue letters on them approached us slowly, tossing on high behind one another like some queer wreckage adrift upon a river of hats. [...] A clumsy string of red, yellow and green omnibuses rolled swaying,

monstrous and gaudy; two shabby children ran across the road; a knot of dirty men with red neckerchiefs round their bare throats lurched along, discussing filthily; a ragged old man with a face of despair yelled horribly in the mud the name of a paper; while far off, amongst the tossing heads of horses, the dull flash of harnesses, the jumble of lustrous panels and roofs of carriages, we could see a policeman, helmeted and dark, stretching out a rigid arm at the crossing of the streets (*TU*, 48-49).

Es evidente que el efecto de extrañeza y fantasmagoría de esta detallada descripción del paisaje urbano londinense está encaminado a contradecir la intención del narrador, que pretendía apelar a la familiaridad del ambiente para consolidar la adhesión a una realidad “objetiva” que estuviera en consonancia con su propia cultura⁹². Sin embargo, basta comparar este pasaje con las descripciones que se ofrecen del poblado de Karain para notar que ambos están deliberadamente teñidos de la misma irrealidad. Se aprecia, por tanto, que “Karain” no constituye únicamente una exploración escéptica y relativista sobre las diferentes perspectivas culturales como meras “descripciones” o interpretaciones del mundo, sino que invita a una suspensión del juicio sobre la realidad del mundo visible. En este cuestionamiento epistemológico se contempla la posibilidad del carácter ilusorio del mundo como representación, del engaño del “velo de Maya” al que se refiere Conrad en una carta de este mismo período (*CL*, vol. 1, 421). Asimismo, se siente la frustración de los personajes ante la imposibilidad del conocimiento de la realidad intrínseca del mundo.

Esta dimensión filosófica de “Karain”, impregnada del pensamiento schopenhaueriano, se integra en el relato a través del tratamiento de las descripciones y las inquietudes del narrador y del personaje de Jackson. Además, conviene insistir en el hecho de que el notable influjo de las ideas schopenhauerianas sobre el carácter aparential del mundo visible que se detecta en este relato clave en la evolución literaria

de Conrad ya había sido anunciado en algunos pasajes de *An Outcast of the Islands* y “The Lagoon” y, lo que es más importante, prefigura la sofisticada exploración de estas ideas en “Heart of Darkness”⁹³.

Como se señaló en el capítulo anterior, el concepto conradiano de *ilusión* proviene principalmente de la filosofía de Schopenhauer e indirectamente de la obra de Maupassant y Anatole France. En “Karain”, las numerosas ocasiones en que aparece la palabra *illusion* dan testimonio de la especial intensidad con la que Conrad explora esta vertiente del pensamiento schopenhaueriano en este relato⁹⁴. En algunas ocasiones, el concepto se refiere a la futilidad de la existencia humana y de cualquier clase de aspiración, siempre engañosa, pero en otras apunta directamente al carácter ilusorio o aparential del mundo visible:

As to Karain, nothing could happen to him unless what happens to all – failure and death; but his quality was to appear clothed in the illusion of unavoidable success. [...] I thought of his wanderings, of that obscure Odyssey of revenge, of all the men that wander amongst illusions; of the illusions as restless as men; of the illusions faithful, faithless; of the illusions that give joy, that give sorrow, that give pain, that give peace; of the invincible illusions that can make life and death appear serene, inspiring, tormented or ignoble. [...] We felt as though we three had been called to the very gate of Infernal Regions to judge, to decide the fate of a wanderer coming suddenly from a world of sunshine and illusions. [...] He left us and seemed straight-way to step into the glorious splendour of his stage, to wrap himself in the illusion of unavoidable success (*TU*, 16, 38, 41, 46).

La frase con la que concluye “The Lagoon” es tan significativa como el sintagma de “Karain” comentado anteriormente (“a marvellous thing of darkness and glimmers”); podría servir de epígrafe a la obra completa de Conrad en la medida en que

⁹² La descripción de Dekoven (1997-98: 248) del fragmento citado como “over a full page of a nightmarish, hellish, apocalyptic Conradian Modernist evocation of London” parece sin embargo sobrepasar el sentido del pasaje.

⁹³ Wollaeger (1990: 47) apunta: “Conrad’s frequent evocations of an excessive intensity of the visible [...] often suggest the illusory quality of the world as representation”.

⁹⁴ Cf. Krajka (1998: 254): “The strategy of ambiguity and re-interpretation is also manifest in Conrad’s use of the concept of illusion, essential to this story”.

condensa buena parte de su pensamiento como novelista filosófico, y es un hecho destacable que es típicamente conradiana a la vez que notoriamente schopenhaueriana: “He stood lonely in the searching sunshine; and he looked beyond the great light of a cloudless day into the hopeless darkness of a world of illusions” (*TU*, 167)⁹⁵. Aquí emerge la soledad del ser humano enfrentado a la oscuridad como realidad metafísica incognoscible, débilmente reflejada en el mundo ilusorio o aparential de la representación. Al mismo tiempo, en el pasaje destaca el contraste de luces y sombras del impresionismo conradiano, el mundo como representación en el que se desarrolla el drama de los personajes enfrentados a su soledad, a la futilidad de la vida y a la derrota de sus ilusiones ante la victoria de la oscuridad que se adivina como la realidad metafísica última, la *cosa en sí* que reside más allá del fenómeno y al margen de las formas de la representación.

En un pasaje anterior de “The Lagoon” se observa con idéntica claridad el modo en que el impresionismo conradiano apunta explícitamente al carácter ilusorio del mundo fenoménico:

Over the lagoon a mist drifting and low had crept, erasing slowly the glittering *images* of the stars. And now a great expanse of white vapour covered the land: it flowed cold and grey in the darkness, eddied in noiseless whirls round the tree-trunks, and about the platform of the

⁹⁵ La primera versión de “The Lagoon”, publicada en la revista *Cornhill*, concluye así: “he was still looking through the great light of a cloudless day into the darkness of the world” (Graver, 1969: 27). Obsérvese que la frase se refiere claramente a la *oscuridad* que domina el mundo, pero la revisión para la publicación del relato en el volumen *Tales of Unrest* no deja de ser significativa, en tanto apunta explícitamente al carácter ilusorio del mundo visible, lo que dota al pasaje de reminiscencias schopenhauerianas aún más evidentes. A pesar de que tanto “Karain” como “The Lagoon” exploran de modo incontrovertible este aspecto de la filosofía de Schopenhauer, esta lectura suele pasar desapercibida entre los críticos. Graver, por ejemplo, interpreta el concepto de *ilusión* exclusivamente en relación al sueño destructivo y el error moral: “In all likelihood, Conrad revised the magazine version of “The Lagoon” in order to strengthen the thematic unity of the five stories in *Tales of Unrest*; for the idea of destructive dreams is central to four of the five pieces [...] “Illusions”, then, is the last word of the story and of the book, both of which are concerned with the crippling nature of moral blindness” (Graver, 1969: 27). Wollaeger, en cambio, reconoce la existencia de este elemento schopenhaueriano en la narración, pero su lectura del final de “The Lagoon” excluye cualquier consideración al respecto: “The narrative simply stops with a perfunctory reference to “a world of illusions”, but neither the narrator nor Conrad decides which world is illusory – Arsat’s or the white man’s” (Wollaeger, 1990: 39-40).

house, which seemed to float upon a restless and impalpable *illusion* of a sea (*TU*, 165 [énfasis añadido]).

El efecto deliberadamente nebuloso de esta descripción impresionista típicamente conradiana queda subrayado con la elección de los dos sustantivos destacados, que dotan al pasaje de notables reminiscencias schopenhauerianas. Es conveniente insistir en la importancia del modo en que el impresionismo conradiano se relaciona estrechamente con la idea del carácter ilusorio del mundo visible, procedente de la filosofía de Schopenhauer, lo que se aprecia con toda claridad en “The Lagoon”, relato casi puramente descriptivo, y en “Karain”, que es una reescritura más elaborada y compleja del relato anterior⁹⁶.

Por otra parte, Graver juzga que la carga filosófica de “Karain” es de poca importancia y que el divertido y optimista final, junto con el patriotismo implícito en el ambiente colonial del relato y en las alusiones a la reina Victoria (“Karain” fue publicado cuatro meses antes de la celebración del sexagésimo aniversario de su reinado) imponen la impresión más poderosa en el lector:

⁹⁶ Max Beerbohm es autor de una célebre parodia del estilo del primer Conrad; este es uno de los pasajes más conocidos: “In his upturned eyes [...] the stars were reflected, creating an illusion of themselves who are illusions [...] Within the hut the form of the white man, corpulent and pale, was covered with a mosquito-net that was itself illusory like everything else, only more so” (*A Christmas Garland*, 1912: 125-126). Tal como sostiene Bross (1971), la excelente parodia de Beerbohm no se basa exclusivamente en “The Lagoon”, sino en el conjunto de las obras de ambiente exótico del primer Conrad, como las dos primeras novelas, “An Outpost of Progress” o (aunque Bross no se refiere a este último) “Karain”: “[Beerbohm] is by no means concerned with style, atmosphere, or diction alone, but also with a character type and situation [...] and a tone of world-weariness found in several of Conrad’s early works” (Bross, 1971: 336). Lo relevante de esta parodia para el tema que nos ocupa es que muchos de los rasgos estilísticos o temáticos distintivos de las primeras obras de Conrad que Beerbohm detecta y parodia reflejan la influencia de Schopenhauer: las descripciones de la vida vegetal, la futilidad y el pesimismo radical, y el énfasis en lo ilusorio de todos los fenómenos. La idea del carácter ilusorio del mundo visible, deudora de la filosofía de Schopenhauer, es tan evidente en la parodia de Beerbohm como en “The Lagoon”. Sin embargo, a pesar del mérito de Beerbohm en la captación paródica del estilo conradiano de su primera etapa, la mayoría de críticos interpretan el concepto de “ilusión” en Conrad como una categoría principalmente psicológica. Así, Cedric Watts comenta: “Conradian narrators [...] have the cynical habit of applying the term ‘illusions’ to ideals, thoughts, observations and feelings – even love is termed merely ‘the strongest of illusions’ in *Nostromo*. Max Beerbohm acutely parodied this tendency in his tale ‘The Feast’” (Watts, 1982: 84). No obstante, es innegable que en “The Lagoon” se apunta de modo inequívoco a la idea de que todo el mundo visible es en última instancia ilusorio, en consonancia con la doctrina de la representación schopenhaueriana.

Although it is possible to point to some larger Conradian ironies hidden behind the humor [...] these are not the main impressions of the story. We remember Victoria and her jubilee, not the suggestions of dark and horrible voids, or Jackson's musings on appearance and reality (Graver, 1969: 33).

Si bien es cierto que la historia de la traición de Karain no está perfectamente integrada con la dimensión filosófica del marco narrativo, "Karain" es un relato lo bastante complejo como para quedar reducido a una lectura tan superficial. Es evidente que Conrad diseñó muchos de los elementos del relato teniendo en mente a los lectores de la revista *Blackwood*, pero lo mismo cabe decir de "Heart of Darkness", la obra en la que al fin se produce una armoniosa integración de la dimensión schopenhaueriana en el conjunto narrativo, sin ninguna fisura temática, a la vez que el autor alcanza la madurez en el manejo del narrador con el que también estaba experimentando en "Karain". Así, pese a los elementos populares del relato a los que se refiere Graver⁹⁷, "Karain" es un relato clave en la evolución literaria de Conrad como novelista filosófico que contempla el carácter aparential del mundo visible y el anhelo del conocimiento de la realidad trascendente desde una posición escéptica.

5.4. "The Return": El triunfo de la metafísica schopenhaueriana

"The Return", redactado entre abril y septiembre de 1897 tras la finalización de "Karain", es el único relato inédito con anterioridad a la publicación del volumen *Tales of Unrest* (1898). Escrito bajo el influjo de Ibsen, Henry James y Maupassant⁹⁸, el relato es sin embargo idiosincrásico y distintivo del estilo y el temperamento conradianos,

⁹⁷ Como el propio Conrad le escribe a Cunninghame Graham: "There's something magazine'ish about it ['Karain']. Eh? It was written for Blackwood" (Watts ed. 1969: 82).

⁹⁸ El intertexto más importante en "The Return" es sin duda *Casa de muñecas*, de Henrik Ibsen, aunque esta relación queda fuera del presente objeto de estudio. Kirschner (1993) encuentra numerosas afinidades y correspondencias entre las obras de Conrad e Ibsen: "As artists, they had the same obsessions: individualism and its guilt; the corrupting effects of social organization on individual integrity; above all, the nature of the self" (Kirschner, 1993: 201). No obstante, es en "The Return" donde este influjo se manifiesta de modo más evidente e incontrovertible, en tanto el relato de Conrad es una

pero es precisamente en esas peculiaridades del relato, que rayan en la extravagancia, donde se advierte la enorme influencia del pensamiento de Schopenhauer.

“The Return” constituye una crítica a la moral y las convenciones burguesas, y cuenta la historia de Alvan Hervey, un burgués convencional que sufre una enorme conmoción al llegar a casa y descubrir que su mujer lo ha abandonado con una nota. La esposa regresa en pocos minutos, no obstante, y Hervey trata desesperadamente de resolver “el enigma” del abandono y encontrar las respuestas que necesita tras el derrumbamiento del mundo convencional en el que siempre ha vivido cómodamente. Ahora bien, lo interesante de este relato (el más extenso del volumen) es que el conflicto psicológico que se deriva de la crisis matrimonial en el contexto de las opresivas convenciones sociales de la burguesía londinense de finales del siglo XIX adquiere un marcado y sorprendente carácter metafísico en la conciencia de Hervey, a través del estilo indirecto libre, en el que el influjo de la filosofía de Schopenhauer es notable.

Predomina en “The Return” una retórica de lo inescrutable, que será retomada en “Heart of Darkness”; la idea de que los verdaderos sentimientos y motivaciones de los individuos permanecen ocultos bajo las apariencias de la vida convencional burguesa queda sorprendentemente eclipsada por una dimensión metafísica en la que el enigma de la existencia permanece oculto, incognoscible, bajo las formas de la representación⁹⁹. Esto ya se anuncia al comienzo del relato, antes de que Hervey descubra la nota que desencadena la crisis moral y ontológica:

They skimmed over the surface of life hand-in-hand, in a pure and frosty atmosphere like two skilful skaters cutting figures on thick ice, for the admiration of the beholders, and disdainfully ignoring the hidden stream, the stream restless and dark; the stream of life, profound and unfrozen (*TU*, 106-107).

respuesta a *Casa de muñecas*, obra a la que se alude inequívocamente en varias ocasiones, como también señala Kirschner. Por otro lado, Hervouet (1990: 52-61) señala numerosos préstamos de Maupassant.

Desde el momento en que Alvan Hervey encuentra la nota dejada por su mujer, sus primeras reflexiones están teñidas de un toque schopenhaueriano inconfundible. Por un lado, y en consonancia con el mundo ficticio de Sambir en *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands*, Hervey reconoce las pasiones de la voluntad como el núcleo maligno de nuestro ser, causante del infortunio y el sufrimiento:

[...] suffering, death itself may with a grin or a frown be explained away – but passion is the unpardonable and secret infamy of our hearts, a thing to curse, to hide and to deny, a shameless and forlorn thing that tramples upon the smiling promises, that tear off the placid mask, that strips naked the body of life. And it had come to him (*TU*, 112).

Por otro lado, este pasaje sugiere que la conmoción que sufre Hervey le permite trascender los convencionalismos de su pensamiento corriente para alcanzar una comprensión más universal de la auténtica naturaleza de la existencia:

He realized that he had had a shock – not a violent or rending blow that can be seen, resisted, returned, forgotten; but a thrust insidious and penetrating that had stirred all those feelings, concealed and cruel, which the arts of the Devil, the fears of mankind – God's infinite compassion, perhaps – keep chained deep down in the *inscrutable* twilight of our breasts. A *dark curtain seemed to rise* before him and for less than a second he looked upon *the mysterious universe of moral suffering* (*TU*, 114 [énfasis añadido]).

Nótese la referencia a la inescrutabilidad del núcleo de nuestro ser y la nueva aparición de la metáfora del velo que se levanta; la revelación que se produce (*the mysterious universe of moral suffering*) es propiamente el escenario de la ética schopenhaueriana, desarrollada en el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación*.

Una vez que la esposa de Hervey regresa a casa, Alvan se empeña en concebir a su mujer como un enigma insondable que debe descifrar a toda costa, un intento

⁹⁹ La idea del carácter ilusorio del mundo como representación, prominente en “The Lagoon” y “Karain”, asoma con claridad en “The Return” en este pasaje: “within the polished panes stepping about distinct and unreal in the convincing illusion of a room” (*TU*, 108).

condenado al fracaso: “She was mysterious, significant, full of obscure meaning – like a symbol” (*TU*, 118); “He felt himself helpless before the hidden meaning of that look” (*TU*, 120). En este punto, el relato se sobrecarga del lenguaje metafísico schopenhaueriano; se diría que Hervey entrevé el *en sí* del mundo como una oscura y misteriosa entidad, semejante a la voluntad schopenhaueriana, a la vez que esta “cosa en sí” permanece tan incognoscible como el núcleo de su propio ser o el de su esposa:

It was anguish naked and unashamed, the bare pain of existence let loose upon the world in the fleeting unreserve of a look that had in it an immensity of fatigue, the scornful sincerity, the black impudence of an extorted confession. Alvan Hervey was seized with wonder as though he had seen something inconceivable [...] and then she also became the mouthpiece of the mysterious force for ever hovering near us, of that perverse inspiration, wandering capricious and uncontrollable like a gust of wind. [...] he lost touch of the material world and was whirled interminably through a kind of empty universe made up of nothing but fury and anguish (*TU*, 120-122).

Así, el narrador sitúa de modo insistente la crisis moral de Hervey en el ámbito del pesimismo metafísico schopenhaueriano: “they both felt as if poised on the very edge of moral annihilation, ready to fall into some devouring nowhere” (*TU*, 129). El relato se caracteriza por el predominio de la retórica de la revelación, típica del primer Conrad en obras como *The Nigger of the ‘Narcissus’* y “Heart of Darkness”, de modo que a semejanza de los casos descritos por Schopenhauer en el libro cuarto de su obra capital¹⁰⁰, el sufrimiento provocado por una intensa conmoción eleva a Hervey hacia el conocimiento trascendente: “It seemed to him he was on the point of sweeping triumphantly away all the illusory mysteries of existence. It was simplicity itself” (*TU*, 130). Que esta revelación adquiere la forma del pesimismo metafísico

¹⁰⁰ Uno de los casos ilustrativos más llamativos es el de la conversión de Raimundo Lulio, debida a una conmoción similar, que Schopenhauer relata así: “To this class belong all true accounts of conversions; for example, that of Raymond Lully, who had long wooed a fair lady, and was at last admitted to her chamber, anticipating the fulfilment of all his wishes, when she, opening her bodice, showed him her bosom frightfully eaten with cancer. From that moment, as if he had looked into hell, he

schopenhaueriano, según el cual el mundo es la manifestación de una única entidad negativa como realidad metafísica, se hace explícito en este pasaje:

In the flash of thought the dishonouring episode seemed to disengage itself from everything actual, from earthly conditions and even from earthly suffering; it became purely a terrifying knowledge, an annihilating knowledge of a blind and infernal force (*TU*, 133).

Al mismo tiempo, de nuevo se hace evidente que la crisis moral y conyugal se eleva a un plano metafísico, lo que constituye la nota más original e interesante del relato. En este sentido, es oportuno considerar estos pasajes en los que se intuye la existencia de fuerzas perturbadoras o verdades desagradables que deben permanecer ocultas:

Every train of thought seemed to lead into the hopeless realm of ungovernable folly, to recall the knowledge and the terror of forces that must be ignored. [...] something deep – an old truth unveiled, a fundamental and hidden truth – some unnecessary, accursed certitude (*TU*, 134, 139).

En estos pasajes se halla la clave psicológica de “The Return”. Por un lado, es evidente que la voluntad de trasladar a un plano metafísico la miseria individual provocada por un episodio bochornoso responde a la necesidad psicológica de dotar de dignidad el propio sufrimiento y de paliar la vergüenza. Por otro lado, estos pasajes recuerdan inevitablemente los mecanismos de defensa de la teoría psicoanalítica freudiana; sin embargo, en 1897 el psicoanálisis no era aún muy conocido, y ni siquiera se había publicado *La interpretación de los sueños* (1899). Pero es precisamente Schopenhauer uno de los precursores más importantes de la teoría freudiana de los mecanismos de defensa, como la represión, y por ello resulta aún más llamativo la conjunción en “The Return” de la metafísica y la psicología schopenhaueriana en el contexto burgués del relato.

was changed; he forsook the court of the king of Majorca, and went into the desert to do penance” (*WWI*, I, 504-505).

En el plano metafísico del relato, sin embargo, la promesa de la revelación nunca llega a materializarse por completo, puesto que, en consonancia con la filosofía schopenhaueriana, la *cosa en sí* reside más allá del mundo fenoménico y es en última instancia incognoscible:

And of all this he would never know the truth. Never! Not till death – not after – not on judgment day when all shall be disclosed, thoughts and deeds, rewards and punishments, but the secret of hearts alone shall return, for ever unknown, to the Inscrutable Creator of good and evil, to the Master of doubts and impulses. [...] He was as if benumbed by the fascination of the incomprehensible [...] And when he stood up he was penetrated by an irresistible belief in an enigma, by the conviction that within his reach and passing away from him was the very secret of existence, its certitude, immaterial and precious. She moved to the door and he followed at her elbow, casting about for a magic word that would make the enigma clear, that would compel the surrender of the gift. And there is no such word! The enigma is only made clear by sacrifice and the gift of Heaven is on the hands of every man (*TU*, 143, 144-145).

Las reminiscencias schopenhauerianas de estos fragmentos se observan en tres aspectos principales. En primer lugar, la concepción de la existencia como un enigma concuerda con el pensamiento del filósofo alemán, muy aficionado al uso de esa retórica. En segundo lugar, Schopenhauer se refiere en repetidas ocasiones a la *voluntad* como la “palabra mágica” que desvela el “enigma del Ser”, por tratarse de una palabra tan adecuada al concepto que designa que no podría expresarse de ninguna otra manera, si bien el narrador descrea en esta ocasión de la existencia de una palabra semejante¹⁰¹. Finalmente, la última frase citada, que podría pertenecer tanto a la conciencia de Hervey

¹⁰¹ Las consideraciones de Schopenhauer sobre la “voluntad” (*Wille*) como la “palabra mágica” que desvela el misterio del Ser constituyen un curioso precedente del culto a *le mot juste* flaubertiano y conradiano (véase especialmente *WWI*, I, 158-159). Ray (2008) relaciona la postura respecto a *le mot juste* de Schopenhauer con la de Conrad, aunque no menciona este característico ejemplo dentro de la obra de Schopenhauer: “Although the primary influences on Conrad’s adoption of *le mot juste* are Flaubert and Maupassant, Schopenhauer’s advocacy of it could only have confirmed Conrad’s aesthetic commitment to its pursuit” (Ray, 2008: 37-38). En una carta escrita en octubre de 1899, Conrad declara: “words, groups of words, words standing alone, are symbols of life, have the power in their sound or their aspect to present the very thing you wish to hold up before the mental vision of your readers. The things ‘as they are’ exist in words” (*CL*, vol. 2, 200). La última frase de esta cita parece una alusión a la “cosa en sí”, o la realidad objetiva independiente de la percepción del sujeto. En otra ocasión, Conrad escribe: “Give me the right word and the right accent and I will move the world” (*PR*, 11).

como al discurso de un narrador sentencioso y omnisciente, remite a la ética schopenhaueriana tanto en la idea del sacrificio o la renuncia como única vía de salvación, como en el pensamiento de que cada ser humano tiene la oportunidad de lograr la salvación, no sin gran esfuerzo y sacrificio.

Como Schopenhauer en su obra principal, Hervey cree encontrar la respuesta en el amor como vía de salvación:

While she had been speaking he had wandered on the track of the enigma out of the world of senses into the region of feeling. What did it matter what she had done, what she had said, if through the pain of her acts and words he had obtained the word of the enigma! There can be no life without faith and love. Faith in a human heart, love of a human being. That touch of grace whose help once in life is the privilege of the most undeserving flung open for him the portals of beyond; and in contemplating there the certitude, immaterial and precious, he forgot *all the meaningless accidents of existence*; the bliss of getting, the delight of enjoying; *all the protean and enticing forms of the cupidity that rules a material world of foolish joys, of contemptible sorrows*. Faith. Love. The undoubting, clear faith in the truth of a soul – the great tenderness deep as the ocean, serene and eternal like the infinite peace of space above the short tempests of the earth (TU, 145-146 [énfasis añadido]).

En el pasaje late la idea schopenhaueriana de que la auténtica virtud no se deja enseñar porque no pertenece al ámbito racional, sino a la inescrutable región de los sentimientos. Por otro lado, el pensamiento de Hervey destaca por su carácter vacilante durante todo el relato, de modo que si antes descreía de la posibilidad de que una palabra mágica desvelara el enigma de la existencia, ahora encuentra que “la palabra del enigma” está, de hecho, compuesta de dos palabras: fe y amor. En efecto, la compasión y el amor altruista son en la ética schopenhaueriana la única vía de escape de la voluntad y las miserias de la existencia. De modo significativo, en la misma vena íntima a la vez que filosófica el pensamiento de Hervey, transmitido por el narrador a través del estilo indirecto libre, avanza hacia una meditación sobre la vida humana abiertamente schopenhaueriana:

He was saddened by an impersonal sorrow, by a vast melancholy as of all mankind longing for what cannot be attained. He felt his fellowship with every man – even with that man – especially with that man. [...] Tomorrow had come; the mysterious and lying to-morrow that lures men disdainful of love and faith on and on through the poignant futilities of life to the fitting reward of a grave (*TU*, 147).

En primer lugar, se observa una alusión a la *voluntad* schopenhaueriana, ese querer insaciable sin objeto ni fin de acuerdo a su naturaleza intrínseca, como la causa del sufrimiento de la humanidad (que en la filosofía de Schopenhauer no es sino esa misma voluntad objetivada). En segundo lugar, el modo de conocimiento especial al que accede Hervey gracias a esa tristeza impersonal le permite sentir la solidaridad de la comunidad humana, incluso y sobre todo con el hombre con el que su mujer se había fugado. Aquí se halla en germen el concepto de *solidaridad* conradiana, fundamental en *The Nigger of the 'Narcissus'* y en el Prefacio, como se verá en el siguiente capítulo, y la compenetración con el doble conradiano (Marlow y Kurtz, Razumov y Haldin, Legatt y el narrador en “The Secret Sharer”). Por tanto, este pasaje proporciona una evidencia textual en la que ambas ideas, tan características de Conrad (la solidaridad comunitaria y la solidaridad con el doble) aparecen relacionadas con el pensamiento schopenhaueriano. Por último, la parte final del pasaje, que parece una evocación del célebre monólogo de Macbeth¹⁰², también remite al pensamiento de Schopenhauer sobre la futilidad de la vida, si bien la fe y el amor pueden redimirla de esa futilidad.

Sin embargo, la extensa meditación filosófica de “The Return” concluye con una nota desesperada. Primero, asistimos a la revelación de la *oscuridad* como esencia metafísica reflejada en el mundo como representación:

At every step, the feeble flame of the candle swayed before her tired young face; and the darkness of the hall seemed to cling to her black skirt, followed her, rising like a silent flood,

¹⁰² Cf. *Macbeth* V. v. 19-23: “To-morrow, and to-morrow, and to-morrow, / Creeps in this petty pace from day to day, / To the last syllable of recorded time; / And all our yesterdays have lighted fools / The way to dusty death”.

as though the great night of the world had broken through the discreet reserve of walls, of closed doors, of curtained windows. It rose over the steps, it leaped up the walls like an angry wave; it flowed over the blue skies, over the yellow sands, over the sunshine of landscapes and over the pretty pathos of ragged innocence and of meek starvation. It swallowed up the delicious idyll in a boat and the mutilated immortality of famous bas-reliefs. It flowed from outside – it rose higher, in a destructive silence. And above it the woman of marble composed and blind on the high pedestal seemed to ward off the devouring night with a cluster of lights. He watched the rising tide of impenetrable gloom with impatience, as if anxious for the coming of a darkness black enough to conceal a shameful surrender. [...] And on her track the flowing tide of a tenebrous sea filled the house, seemed to swirl about his feet, and rising unchecked, closed silently above his head. [...] It was the abode of an impenetrable night; as though indeed the last day had come and gone leaving him alone in a darkness that has no to-morrow (*TU*, 148-149)¹⁰³.

Por último, el proceso de búsqueda llega a su culminación con la revelación de verdades trascendentales, “a divine wisdom springing full grown” (*TU*, 150): “It came to him in a flash that morality is not a method of happiness. The revelation was terrible” (*TU*, 150). Esta revelación coincide plenamente con la ética schopenhaueriana: al contrario que en la ética de las escuelas filosóficas de la Antigüedad, la virtud no es un camino hacia la felicidad, sino un camino de salvación, y lo terrible de la revelación radica en la comprensión de que la felicidad no es el destino del ser humano: “There is only one inborn error, and that is, that we exist in order to be happy” (*WWI*, III, 448). En este mismo sentido hay que interpretar la conclusión de la búsqueda metafísica y vital emprendida por Hervey, y que precede a su misteriosa marcha de su casa, a la que nunca regresará, con la que finaliza el relato: “It was not a question of more or less pain, of this joy, of that sorrow. It was a question of truth or falsehood – it was a question of life or death. [...] He wanted help against himself, against the cruel decree of salvation” (*TU*, 150).

¹⁰³ Curiosamente, Morris (1950: 422-423) encuentra en este y otros pasajes de “The Return” similitudes significativas con el comienzo de “A Game of Chess” en *The Waste Land* (1922), de Eliot. El

Así, no sabemos qué tipo de vida llevó Hervey después de abandonar su casa, puesto que el relato concluye abruptamente con su marcha, pero es de suponer que abandonó finalmente la vida convencional burguesa, convirtiéndose en una u otra clase de eremita. La correspondencia de Conrad demuestra que quiso tratar a Hervey con una gran ironía crítica, pero esa distancia irónica falla en la ejecución en muchos momentos del relato. Desde la perspectiva de Hervey, de acuerdo al conocimiento alcanzado tras la crisis revelatoria, debió buscar una forma de autenticidad que le permitiera acceder a la virtud de la fe y el amor como vía de salvación y conocimiento de la verdad metafísica, trascendente¹⁰⁴. En la medida en que esta crisis revelatoria se relaciona con la ética del libro cuarto de la obra principal de Schopenhauer, es destacable que los pensamientos de Hervey coincidan con los aspectos de la filosofía schopenhaueriana con los que Conrad se muestra más crítico a lo largo de su obra, puesto que Conrad no admite ninguna fundamentación metafísica de la ética.

“The Return” es una de las obras más relegadas del *corpus* de Conrad. La extravagancia de la dimensión metafísica que adquiere la crisis conyugal en el relato es en buena medida responsable de sus fallas como obra de arte, pero también de su originalidad e interés. Asimismo, el carácter íntimo y personal de “The Return” es otra causa probable de sus debilidades narrativas, en tanto el autor no había alcanzado la suficiente madurez como para conseguir mantener la distancia necesaria respecto a un material narrativo tan personal, un logro que alcanzaría definitivamente con “Heart of Darkness”¹⁰⁵. En cualquier caso, esta obra clave en la evolución literaria de Conrad, por

poeta fue un gran admirador de la obra de Conrad, y solo el consejo de Ezra Pound lo disuadió de utilizar el pasaje de la muerte de Kurtz en “Heart of Darkness” como epígrafe para *The Waste Land*.

¹⁰⁴ Disgustado con su propio relato, Conrad le escribió irónicamente a Edward Garnett: “And then we could have hired some chinaman of letters to explain that the whole story is transcendental symbolico-positivist with traces of illuminism” (*CL*, vol. 2, 27).

¹⁰⁵ Estas afirmaciones encuentran apoyo en las declaraciones de Conrad en la nota prologal de 1919 a *Tales of Unrest*: “Indeed my innermost feeling, now, is that “The Return” is a left-handed production. [...] Psychologically there were no doubt good reasons for my attempt; and it was worth

su interés psicológico y su naturaleza reveladora del pensamiento conradiano, está profundamente impregnada de la filosofía de Schopenhauer¹⁰⁶.

while if only to see of what excesses I was capable in that sort of virtuosity" (*TU*, 7). Así, la escritura de "The Return" es importante en esta etapa de la evolución literaria de Conrad en tanto le enseñó qué caminos no debía tomar. Sin embargo, es plausible pensar que Conrad, consciente del carácter íntimo y revelador del relato, juega al despiste en la siguiente declaración, algo que por lo demás es una práctica habitual en sus notas prologales: "In this connection I should like to confess my surprise on finding that notwithstanding all its apparatus of analysis the story consists for the most part of physical impressions; impressions of sound and sight, railway station, streets, a trotting horse, reflections in mirrors and so on rendered as if for their own sake and combined with a sublimated description of a desirable middle class town-residence which somehow manages to produce a sinister effect" (*TU*, 7-8).

¹⁰⁶ Said (1966) reivindica "The Return" como la obra más interesante de la primera etapa de Conrad. Su lectura hace justicia a la carga filosófica del relato, pero las referencias a Schopenhauer se mantienen en un plano general y abstracto: "If the world is a conflict of willful egoisms, as Schopenhauer saw it, then the need for recognition is the original egoism, the root from which everything else springs. In seeking the kinship of reflective understanding, however, the performer of an action inevitably is forced to reduce himself to a level below the normal limits of active human life. There is a draining of strength as the past action is sapped of all content by the reflecting present. Only the surrounding darkness remains substantially palpable" (Said, 1966: 112). Por otra parte, Wollaefer (1990: 51-56) observa la peculiaridad del aspecto metafísico que adquieren los conflictos emocionales y psicológicos en el relato y señala la influencia de Schopenhauer en pasajes concretos y en la ambivalencia de la actitud respecto a lo trascendente, que en ambos autores oscila entre el pesimismo de una "teología negativa" y el consuelo o la esperanza de lo sagrado.

ETAPA DE LA CONSAGRACIÓN (1897-1902)

6. *THE NIGGER OF THE 'NARCISSUS'*

6.1. El Prefacio

El Prefacio de *The Nigger of the 'Narcissus'*, redactado en agosto de 1897 y publicado por primera vez como apéndice a la última entrega de la novela en la *New Review* de Henley en diciembre de 1897¹⁰⁷, es uno de los textos más célebres de Conrad y se le considera con justicia su manifiesto artístico más importante. Worth (1955) sugiere que el Prefacio de Conrad se basa en el modelo del ensayo “Le Roman” de Guy de Maupassant, que sirve de prefacio a su novela *Pierre et Jean* (1888). Hay, en efecto, algunas semejanzas y, como señala Worth, los dos textos cumplen una función similar en la obra de ambos autores¹⁰⁸. Por otro lado, Kirschner, que precisamente tiene el doble mérito de ser el primer crítico en detectar la influencia de Maupassant en *The Nigger of the 'Narcissus'* y de Schopenhauer en las obras de Conrad, juzga con acierto que se discierne la influencia directa de Schopenhauer en la composición del Prefacio, e incluso sugiere que es más notable que la del ensayo “Le Roman” (véase Kirschner, 1968: 272-274).

El influjo schopenhaueriano es notorio en el comienzo mismo del Prefacio, pues en las primeras líneas, Conrad introduce la que tal vez sea la idea central de la poética, que subyace a su práctica literaria: el arte de la narrativa tiene como meta la búsqueda de la verdad esencial de los episodios narrados, que corresponde al artista descubrir y mostrar. En efecto, esta es una idea central de la teoría estética schopenhaueriana,

¹⁰⁷ Aunque la fecha de composición del Prefacio es posterior a la de *The Nigger of the 'Narcissus'*, parece preferible, para una mejor claridad expositiva, situar el análisis del mismo antes que el de la novela que lo inspiró, en una lectura conjunta de ambos textos.

¹⁰⁸ Aunque la influencia de Maupassant no es tan evidente en el Prefacio de *The Nigger of the 'Narcissus'* como en otros lugares de la obra del autor, Conrad adopta en numerosas ocasiones préstamos de Flaubert, Maupassant y otros autores franceses, como demuestra el exhaustivo estudio de Hervouet (1990). De hecho, la novela *The Nigger of the 'Narcissus'* contiene numerosos calcos de *Bel-Ami*, de Maupassant (véase Kirschner, 1968: 200-205, y Hervouet, 1990: 39-41).

elaborada en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación*; tal como se indicó en el resumen del capítulo introductorio sobre la filosofía de Schopenhauer, el arte entraña la captación de las *ideas* platónicas en tanto categoría intermedia entre la *cosa en sí* y el fenómeno individual, es decir, aquello que es esencial en los fenómenos individuales y que le es dado al genio descubrir y mostrar. Para un análisis más detallado, es necesario examinar el comienzo del Prefacio:

A work that aspires, however humbly, to the condition of art should carry its justification in every line. And art itself may be defined as a single-minded attempt to render the highest kind of justice to the visible universe, by bringing to light the truth, manifold and one, underlying its every aspect. It is an attempt to find in its forms, in its colours, in its light, in its shadows, in the aspects of matter and in the facts of life what of each is fundamental, what is enduring and essential – their one illuminating and convincing quality – the very truth of their existence (*NN*, xi).

La coincidencia con la teoría estética schopenhaueriana se observa en que, para Conrad, la meta del arte es la búsqueda o captación de la verdad esencial que subyace a cada aspecto reflejado¹⁰⁹. Esta concepción general del arte subsume la tarea del novelista, que consiste en extraer esa verdad permanente a partir de la observación y fiel reflejo del “mundo visible” en todas sus manifestaciones individuales. El eco schopenhaueriano se hace explícito en la expresión “*the truth, manifold and one*”, que, como se señaló en un capítulo anterior, Schopenhauer utiliza a menudo a modo de lema como la aptitud filosófica fundamental: “the knowledge of the one in the many, and the many in the one” (*WWI*, I, 126). Para examinar la relación de la poética del Prefacio con

¹⁰⁹ A lo largo del Prefacio, Conrad insiste en la importancia de la búsqueda de la verdad esencial como meta del arte: “[The artist] endows passing events with their true meaning” (*NN*, xiii); “and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask” (*NN*, xiv); “and through its movement, its form, and its colour, reveal the substance of its truth – disclose its inspiring secret” (*NN*, xiv); “The enduring part of them – the truth which each only imperfectly veils – should abide with him as the most precious of his possessions” (*NN*, xiv); “And when it is accomplished – behold! – all the truth of life is there: a moment of vision, a sigh, a smile – and the return to an eternal rest” (*NN*, xvi).

la teoría estética schopenhaueriana resulta interesante considerar este fragmento de una carta de Conrad a Sidney Colvin del 1 de marzo de 1917:

I have been called a writer of the sea, of the tropics, a descriptive writer, a romantic writer – and also a realist. But as a matter of fact all my concern has been with the “ideal” values of things, events and people. That and nothing else. The humorous, the pathetic, the passionate, the sentimental *aspects* came in of themselves – *mais en vérité c’est les valeurs idéales des faits et gestes humaines qui se sont imposé[e]s à mon activité artistique* (CL, vol. 6, 40).

Esta carta es importante porque supone una manifestación del credo artístico de Conrad tal como él mismo se definía. El sentido que el autor confiere a la palabra *ideal* no es evidente, pero una interpretación del concepto conradiano de lo “ideal” en clave schopenhaueriana, en una lectura conjunta del Prefacio y de la carta a Colvin, ilumina especialmente el sentido de la expresión. Así, la verdad esencial que subyace a cada aspecto del mundo visible capturado en la obra de arte es aquello que constituye su *idea*, en consonancia con la teoría estética de Schopenhauer, según la cual el arte consiste en la captación de las ideas esenciales en los fenómenos individuales. Aunque esta afinidad entre la poética “idealista” de Conrad y la estética de Schopenhauer sea demasiado general como para concluir que haya una relación de influencia, no deja de ser significativa si consideramos el resto de puntos de contacto en el Prefacio, así como el grado de influencia en las obras y las cartas del período. En un ensayo sobre Guy de Maupassant de 1904, Conrad se expresa en términos que también apuntan a la afinidad con la filosofía de Schopenhauer en su propia teoría y práctica novelística: “His is the power of detecting the one immutable quality that matters in the changing aspects of nature and under the ever-shifting surface of life” (NLL, 29)¹¹⁰.

¹¹⁰ Kirschner observa que en esta frase sobre Maupassant, Conrad “was paying indirect tribute to Schopenhauer” (Kirschner, 1968: 266). En este mismo ensayo sobre Maupassant, Conrad también comenta: “His realities came to him from a genuine source, from this universe of *vain appearances*”

En el Prefacio, Conrad declara la superioridad del arte frente a la filosofía y la ciencia como fuente de la verdad:

The artist, then, like the thinker or the scientist, seeks the truth and makes his appeal. Impressed by the aspect of the world the thinker plunges into ideas, the scientist into facts – whence, presently, emerging they make their appeal to those qualities of our being that fit us best for the hazardous enterprise of living. [...] The changing wisdom of successive generations discards ideas, questions facts, demolishes theories. But the artist appeals to that part of our being which is not dependent on wisdom; to that in us which is a gift and not an acquisition – and, therefore, more permanently enduring (*NN*, xi-xii).

Esta concepción del arte también coincide plenamente con la de Schopenhauer, que otorga la supremacía al arte como fuente de conocimiento en su teoría estética:

While science, following the unresting and inconstant stream of the fourfold forms of reason and consequent, with each end attained sees further, and can never reach a final goal nor attain full satisfaction, any more than by running we can reach the place where the clouds touch the horizon; art, on the contrary, is everywhere at its goal. For it plucks the object of its contemplation out of the stream of the world's course, and has it isolated before it. And this particular thing, which in that stream was a small perishing part, becomes to art the representative of the whole, an equivalent of the endless multitude in space and time. It therefore pauses at this particular thing; the course of time stops; the relations vanish for it; only the essential, the Idea, is its object (*WWI*, I, 246).

La estética schopenhaueriana está imbuida de la originalidad del pensador alemán, pero es a su vez deudora de la filosofía de Kant, Hegel y Schelling, aunque solo este último otorgó una posición preeminente al arte en su sistema filosófico (Copleston, 1946: 10). Además, las ideas del pasaje citado reflejan una postura generalizada desde el Romanticismo y, sin duda, tanto la estética de Schopenhauer como el Prefacio de Conrad presentan rasgos románticos muy marcados. Sin embargo, hay detalles textuales que apuntan a la posibilidad de una relación más estrecha entre ambas obras en este caso. Conrad se expresa así en el Prefacio: “To snatch in a moment of courage, *from the*

wherein we men have found everything to make us proud, sorry, exalted, and humble” (*NLL*, 27 [énfasis

remorseless rush of time, a passing phase of life, is only the beginning of the task” (NN, xiv [énfasis añadido]); mientras que Schopenhauer sugiere: “For it plucks the object of its contemplation out of the stream of the world’s course, and has it isolated before it” (WWI, I, 246). Que la concepción estética de Conrad es afín a la de Schopenhauer lo sugiere también el siguiente pasaje del ensayo “Henry James: An Appreciation” (1904): “the demand of the individual to the artist is, in effect, the cry ‘take me out of myself!’ meaning really out of my perishable activity into the light of imperishable consciousness” (NLL, 16). Esto recuerda especialmente la doble cualidad del arte en la teoría estética de Schopenhauer, como aquietador de la voluntad y como vía de acceso a un conocimiento ideal (véase Kirschner, 1968: 273).

Otra de las ideas fundamentales del Prefacio es que la obra de arte debe provocar en el acto de la contemplación estética un sentimiento de *solidaridad*, una palabra clave en la poética del Prefacio y en el pensamiento conradiano:

He [the artist] speaks to our capacity for delight and wonder, to the sense of mystery surrounding our lives; to our sense of pity, and beauty, and pain; to the latent feeling of fellowship with all creation – and to the subtle but invincible conviction of solidarity that knits together the loneliness of innumerable hearts, to the solidarity in dreams, in joy, in sorrow, in aspirations, in illusions, in hope, in fear, which binds men to each other, which binds together all humanity – the dead to the living and the living to the unborn (NN, xii).

Como señalan Graver (1969: 45) y Johnson (1971a: 30-35), *The Nigger of the ‘Narcissus’* destaca por ser la primera obra en la que Conrad explora de manera original y profunda el conflicto entre egoísmo y altruismo. Ambos críticos coinciden también en apuntar la relevancia de la filosofía de Schopenhauer en este sentido, y su influencia en el modo en que Conrad desarrolla este conflicto ético en la novela¹¹¹. El concepto de

añadido)).

¹¹¹ Graver (1969: 45-46) sitúa el interés de Conrad por el conflicto ético entre egoísmo y altruismo en el marco de la filosofía moderna de Schopenhauer y Nietzsche, y apunta: “Without being systematic, Conrad’s novels and stories are a set of responses to Schopenhauer’s questions: does a well-

solidaridad conradiana está emparentado con la ética schopenhaueriana en tanto que, como la *compasión* altruista en el sistema ético del pensador alemán, constituye un contrapeso necesario del egoísmo de la voluntad y, lo que es muy significativo, aparece en el Prefacio como un sentimiento que debe despertar la obra de arte¹¹², de modo análogo a la teoría estética de Schopenhauer, en la que la contemplación estética actúa como un aquietador de la voluntad egoísta. Aunque el Prefacio está concebido como un texto que acompaña a *The Nigger of the 'Narcissus'*, es innegable que el estatus que ha adquirido como manifiesto artístico del autor es justo, y por tanto su relevancia alcanza el conjunto de la obra de Conrad¹¹³.

Por otra parte, el Prefacio remite a la idea schopenhaueriana de la música como el arte supremo¹¹⁴: “It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the colour of painting, and to the magic suggestiveness of music – *which is the art of arts* (NN, xiii [énfasis añadido])¹¹⁵. Además, el culto rendido al “mundo visible” en la poética del Prefacio, de modo que este resulta primordial en la representación artística, recuerda la

grounded counterprinciple to egoism actually exist? And if so, what is its nature?” (Graver, 1969: 46). Por otra parte, Johnson (1971a: 41-53) examina la cuestión en más profundidad y dedica un capítulo entero de su estudio a analizar la influencia de Schopenhauer en la conformación del “modelo psicológico” que inaugura *The Nigger of the 'Narcissus'* en la obra de Conrad, y argumenta que este modelo supone una crítica o revisión de la ética schopenhaueriana: “Conrad proposes [...] a confrontation with ego rather than destructive dreams of selflessness” (Johnson, 1971a: 49).

¹¹² Más adelante, Conrad vuelve a insistir en la idea de la solidaridad que debe despertar la obra de arte en un pasaje muy similar al citado anteriormente: “In a single-minded attempt of that kind, if one be deserving and fortunate, one may perchance attain to such clearness of sincerity that at last the presented vision of regret or pity, of terror or mirth, shall awaken in the hearts of the beholders that feeling of unavoidable solidarity; of the solidarity in mysterious origin, in toil, in joy, in hope, in uncertain fate, which binds men to each other and all mankind to the visible world” (NN, xiv).

¹¹³ En el siguiente apartado de este capítulo se analizará la influencia de la filosofía de Schopenhauer en la exploración del conflicto ético entre egoísmo y altruismo en *The Nigger of the 'Narcissus'*.

¹¹⁴ Schopenhauer ofrece una fundamentación metafísica de la preeminencia de la música entre las artes: la música no sería, como el resto de manifestaciones artísticas, fiel reflejo de las ideas en tanto categoría intermedia entre la *cosa en sí* y el fenómeno de la representación, sino un trasunto de la voluntad misma como *cosa en sí*; de ahí el profundo efecto que ejerce sobre el ánimo. Se ha criticado la incoherencia que supone, así, la concepción contradictoria de la voluntad como entidad metafísica negativa en los libros segundo y cuarto y mucho más benigna y hermosa en el libro tercero de *El mundo como voluntad y representación* (véase Wollaeger, 1990: 36).

¹¹⁵ Como observa Ian Watt, también Walter Pater (que a su vez estuvo influido por Schopenhauer) escribió: “All art constantly aspires towards the condition of music” (“The School of Giorgione”, *The Renaissance*, 1877, ápu Watt, 1979a: 86).

jerarquía de los sentidos que Schopenhauer ofrece en *El mundo como voluntad y representación*, en la que la vista ocupa el puesto de honor¹¹⁶. Asimismo, ciertas expresiones utilizadas en el Prefacio reflejan la semejanza entre el pensamiento conradiano y la filosofía de Schopenhauer: “Confronted by the same enigmatical spectacle the artist descends within himself, and in that lonely region of stress and strife, [...] he finds the terms of his appeal” (NN, xi-xii). Esta frase del Prefacio recuerda la concepción schopenhaueriana de la existencia como un enigma insondable y del núcleo de nuestro ser como el caótico conflicto de los impulsos de la voluntad; de modo análogo, la expresión “the warlike conditions of existence” (NN, xii) remite a la naturaleza predatoria del mundo como voluntad en la metafísica schopenhaueriana.

Por otro lado, además, el Prefacio está concebido como acompañamiento a *The Nigger of the ‘Narcissus’*, un relato marítimo que presenta “an unrestful episode in the obscure lives of a few individuals” (NN, xii), pues Conrad está convencido de que “there is not a place of splendour or a dark corner of the earth that does not deserve, if only a passing glance of wonder and pity” (NN, xii). En las consideraciones estéticas de Schopenhauer a propósito de la literatura como manifestación artística en contraposición a la historia, el pensador alemán desarrolla tesis típicas del idealismo filosófico, y escribe:

Besides, in the only aspect we are considering here, that of the inner significance of the phenomenal, it is quite the same whether the objects with which the action is concerned, are, relatively considered, trifling or important, farm-houses or kingdoms: for all these things in

¹¹⁶ Cf. *WWI*, II, 185: “Sight has the highest rank, because its sphere is the widest and its susceptibility the finest. This rests upon the fact that what affects it is an imponderable, that is, something which is scarcely corporeal, but is *quasi* spiritual”. No obstante, se trata de un lugar común en la tradición filosófica occidental. Así, por ejemplo, la *Metafísica* de Aristóteles comienza con estas palabras: “Todos los hombres tienen naturalmente el deseo de saber. El placer que nos causan las percepciones de nuestros sentidos son una prueba de esta verdad. Nos agradan por sí mismas, independientemente de su utilidad, sobre todo las de la vista. En efecto, [...] preferimos, por decirlo así, el conocimiento visible a todos los demás conocimientos que nos dan los demás sentidos. Y la razón es que la vista, mejor que los otros sentidos, nos da a conocer los objetos, y nos descubre entre ellos gran número de diferencias” (*Metafísica*, Libro Primero, I).

themselves are without significance, and obtain it only in so far as the will is moved by them (*WWI*, I, 323).

En efecto, en el idealismo schopenhaueriano, la realidad metafísica de la voluntad subyace a las manifestaciones fenoménicas; de ahí que en su teoría estética lo relevante sean las *ideas* esenciales como categoría intermedia entre la *cosa en sí* y los fenómenos individuales, pero al ser estos irrelevantes por sí mismos, el arte puede nutrirse de cualquiera de ellos si capta las ideas esenciales subyacentes. En el Prefacio, tanto la verdad esencial en cuanto meta del arte como la idea de que esta puede hallarse en cualquier lugar, por humilde o insignificante que parezca, participan del idealismo schopenhaueriano.

Por último, aunque Conrad niega expresamente en el Prefacio su adhesión a cualquier movimiento o escuela literaria, es evidente que el uso de técnicas impresionistas es una constante en su obra, y el Prefacio mismo destaca por la utilización de una retórica que coincide plenamente con las premisas del impresionismo literario: “Such an appeal to be effective must be an impression conveyed through the senses” (*NN*, xiii); “to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows” (*NN*, xvi)¹¹⁷. La faceta impresionista del Prefacio y de la práctica literaria de Conrad es relevante para nuestro análisis en un sentido amplio

¹¹⁷ Conrad no menciona explícitamente el impresionismo entre los movimientos o escuelas a las que niega pertenecer en el Prefacio. En el libro de memorias dedicado a Conrad tras su muerte en 1924, Ford Madox Ford declaró que Conrad se consideraba impresionista, pero la afirmación es dudosa, dada la aversión que Conrad sentía por las teorías y las clasificaciones taxativas. La crítica de Conrad a la obra de su amigo Stephen Crane es reveladora: “He is *the only* impressionist and *only* an impressionist” (*CL*, vol. 1, 416). Lo que molestaba a Conrad del impresionismo, tal como él lo entendía, y esto se desprende en parte de la poética del Prefacio, es que se centraba en los aspectos superficiales de la vida sin buscar la verdad esencial que constituye la meta del arte. Por lo demás, la posición preeminente de Conrad en el canon literario se deriva en parte del hecho de que participa de numerosas y variadas tendencias o movimientos literarios, entre los que el impresionismo es uno de los más destacados, sin que pueda reducirse o encajar fácilmente en ninguno de ellos (véase Watt, 1979a:169-174). En este sentido, es memorable el rechazo de otra escuela literaria, la del realismo, en una carta a Arnold Bennett en marzo de 1902: “You just stop short of being absolutely real because you are faithful to your dogmas of realism. Now realism in art will never approach reality” (*CL*, vol. 2, 390).

que ya ha sido parcialmente abordado en capítulos anteriores. En primer lugar, el impresionismo conradiano está relacionado con el idealismo schopenhaueriano por la subjetividad radical del punto de vista y de la experiencia sensorial: “Though Schopenhauer has been linked to several developments in *fin de siècle* art, such as aestheticism and French symbolism, his belated popularity may also be attributed to his pivotal role in the history of subjectivity” (Wollaeger, 1990: 34).

En segundo lugar, y en relación con el punto anterior, el carácter subjetivo de la percepción del mundo externo deniega el acceso a un conocimiento objetivo, a lo que el mundo sea “en sí” con independencia de las formas de la representación. Esto deriva en la sospecha del carácter aparential o fenoménico del mundo visible, como se ha argumentado al analizar diversos pasajes de los relatos recogidos en *Tales of Unrest* (1898).

Finalmente, las descripciones paisajísticas que abundan en las obras de Conrad son típicamente impresionistas por el modo inconfundible en que se recrea la percepción del entorno natural tal como se ofrece a nuestros sentidos (las formas, los colores y los efectos lumínicos de la cita anterior del Prefacio), y constituyen serenas contemplaciones del mundo visible que funcionan como alivio de las tensiones del relato; en estas descripciones aparece en toda su pureza el mundo como representación, como objeto de contemplación puramente estética, sin conexión con los anhelos y conflictos de la voluntad. Este afán contemplativo de las descripciones impresionistas de paisajes naturales guarda relación con la teoría estética schopenhaueriana, a su vez claramente deudora en este aspecto de la estética kantiana y el concepto del *desinterés* como sello de la contemplación estética:

Why has the sight of the full moon such a beneficent, quieting, and exalting effect? Because the moon is an object of perception, but never of desire: [...] Therefore, at the sight of

it the will, with its constant neediness, vanishes from consciousness, and leaves a purely knowing consciousness behind (*WWI*, III, 135).

Así, en la frase del Prefacio que ha adquirido mayor notoriedad, se observan tres aspectos principales que guardan relación con lo expuesto anteriormente: “My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel – it is, before all, to make you *see*” (*NN*, xiv). En primer lugar, el pasaje condensa la postura impresionista de la poética del Prefacio, según la cual el novelista debe reflejar “una impresión transmitida a través de los sentidos”. En segundo lugar, se advierte la primacía del sentido de la vista y de lo visible, en consonancia con el puesto de honor que ocupa la visión en la jerarquía de los sentidos de Schopenhauer. Finalmente, el modo en que se destaca el papel que desempeña la visión en la poética conradiana (el verbo *see* aparece incluso resaltado en cursiva) sugiere que no se trata únicamente de ver en un sentido ordinario, sino en el sentido oracular o visionario de los poetas del romanticismo inglés (véase Watt, 1979a: 78-83); pero también, y esto entronca con la tesis principal del Prefacio, *ver* en el sentido de captar aquello que es esencial en los fenómenos individuales, es decir, la verdad o los “valores ideales” que subyacen a los episodios narrados, en consonancia con la teoría estética schopenhaueriana¹¹⁸.

En resumen, aunque algunas de las numerosas coincidencias entre la poética del Prefacio de *The Nigger of the 'Narcissus'* y la teoría estética de Schopenhauer desarrollada en el libro tercero de su obra principal son demasiado generales como para determinar por sí solas una relación de influencia directa, es indudable que la poética

¹¹⁸ Nuestra lectura de este pasaje del Prefacio, por tanto, difiere de la de Kirschner: “His more often quoted remark, ‘My task ... is, before all, to make you *see*’, is philosophically less essential” (Kirschner, 1968: 274), si bien considera que la frase entraña una concepción de la figura del artista deudora de la de Schopenhauer: “The artist lets us see the world through his eyes. That he has these eyes is the ... gift of genius, is inborn; but that he is able to lend us this gift, to let us see with his eyes, is acquired, and is the technical side of art” (*WWI*, I, 252, ápu^d Kirschner, 1968: 274).

del Prefacio refleja una gran afinidad con la teoría estética de un filósofo con el que Conrad estaba familiarizado en la época de la redacción del Prefacio, y cuya influencia se refleja en múltiples aspectos de las obras del período¹¹⁹. Pasamos ahora a analizar los diferentes aspectos en que se advierte la influencia de la filosofía de Schopenhauer en la novela corta *The Nigger of the 'Narcissus'*, la obra que inspiró el Prefacio y en la que las consideraciones precedentes adquieren una especial relevancia.

6.2. El conflicto ético entre egoísmo y altruismo

El tema principal de *The Nigger of the 'Narcissus'*, terminado en febrero de 1897 y publicado por primera vez en la *New Review* de Henley en diciembre del mismo año¹²⁰, es la exploración del conflicto ético entre egoísmo y altruismo a bordo del buque mercante *Narcissus* en el viaje de regreso a Inglaterra desde Bombay. En relación con la

¹¹⁹ Precisamente porque el Prefacio coincide en sus puntos principales con la teoría estética schopenhaueriana, no parecen acertadas algunas de las apreciaciones de Johnson (1971a: 51): "Schopenhauer's aesthetic experience is valued because it leads away from life – Conrad's, because it allows a dialogue between what Conrad also called 'ideal' value and the world of sensation and imperfection". El arte no es para Schopenhauer un modo de evasión de la realidad, sino, al contrario, una vía de acceso a la verdad que de ordinario permanece oculta; la verdad es la meta del arte tanto en Conrad como en Schopenhauer. La cualidad escapista del arte como "torre de marfil" no se halla en la estética de Schopenhauer, sino en las versiones derivadas del simbolismo y el decadentismo, como reconoce el propio Johnson, no sin antes haber caído en contradicción: "But in all aesthetic experience, the quality of escape is essential – or so Schopenhauer insists. [...] 'I suspect his [Conrad's] objections, however, would not have been quite so intense to Schopenhauer's original suggestions as to the so-called decadent versions of those suggestions'" (Johnson, 1971a: 51-52).

¹²⁰ La fecha de composición de los relatos "Karain" y "The Return" es posterior a la de *The Nigger of the 'Narcissus'*, aunque solo "The Return" fue publicado en fecha posterior. Con carácter excepcional hacemos una salvedad en el orden cronológico de composición de las obras de Conrad, debido a la posición especial que ocupa *The Nigger of the 'Narcissus'* entre las obras del autor. Aunque fuera escrito antes que "Karain" y "The Return", ambos relatos deben considerarse obras fallidas a pesar de las innovaciones que incorporan y de su carácter experimental (el narrador implicado en la acción de "Karain" llegaría a ser muy fructífero, pero el ambiente y el estilo de "The Return" son terrenos que Conrad nunca volvería a pisar), forman parte del aprendizaje del autor y encajan mejor en la primera etapa, mientras que *The Nigger of the 'Narcissus'* es la primera gran obra de Conrad, y aunque no está exenta de las imperfecciones de diversas clases que caracterizan las obras de la etapa de la consagración, es la primera obra genuinamente distintiva del talento y temperamento creativo del autor, e inaugura la serie que le llevará a escribir "Heart of Darkness" y *Lord Jim*. Hawthorn (1990: 101-128) es un buen análisis de los distintos aspectos que hacen de *The Nigger of the 'Narcissus'* una obra técnicamente imperfecta o problemática, pero muchos de estos aspectos son igualmente aplicables a *Lord Jim*. No será hasta la etapa de madurez, en novelas como *Nostramo* y sobre todo *The Secret Agent*, cuando Conrad alcance un completo dominio técnico sobre las posibilidades del material narrativo, lo que no significa que las obras de la etapa de madurez supongan un logro artístico superior a las de la etapa de la consagración.

poética del Prefacio, esta prueba de carácter moral sería la verdad esencial subyacente a los diversos episodios que tienen lugar en el microcosmos del *Narcissus* o, en lenguaje schopenhaueriano, este conflicto ético es aquello que constituye su *idea*.

En *The Nigger of the 'Narcissus'*, Conrad aborda en profundidad por primera vez los problemas éticos, centrados en el conflicto entre el egoísmo y el altruismo, cuyo tratamiento será característico de sus mejores creaciones. El modo en que se desarrolla el dilema ético a bordo del *Narcissus* es un hito en la carrera literaria del autor, que marca el inicio de su período de mayor esplendor creativo, pues la seriedad moral de la novela es inseparable del hecho de que se trate de su primera obra de genio¹²¹.

No obstante, lo más significativo para nuestro estudio es que, pese a la originalidad con que Conrad trata el conflicto ético polarizado entre el egoísmo y el altruismo, es evidente que, al margen de la lectura política de la obra, el problema ético abordado en ella participa de las ideas de Schopenhauer y Nietzsche, de manera que el pensamiento ético de ambos constituye el contexto filosófico más apropiado para situar la novela. El egoísmo de la *voluntad* frente a la *compasión* en la ética schopenhaueriana sirven de punto de partida para la elaboración del concepto de la *solidaridad* conradiana¹²². No obstante, en la novela Conrad desarrolla tesis en las que su

¹²¹ El propio Conrad siempre tuvo esta obra en muy alta estima: “the Nigger – the story by which, as a creative artist, I stand or fall, and which, at any rate, no one else could have written. A landmark in literature, I can safely say, for nothing like it has been ever* done before” (*CL*, vol. 5, 145). H. G. Wells saludó el relato como “the most striking piece of imaginative work, in prose, this year [1897] has produced” (Ray, 1985: 386), y Faulkner declaró en una entrevista en 1931: “The two books I like best are *Moby Dick* and *The Nigger of the Narcissus*” (Moore, 1996: 227-228). Sin embargo, la obra no ha gozado de amplio favor entre los críticos de Conrad y, si bien existe unanimidad en considerarla un hito que prepara el camino hacia mejores obras, son pocos los que la consideran una obra maestra de pleno derecho.

¹²² En una carta dirigida al *New York Times* en agosto de 1901, Conrad escribe: “Egoism, which is the moving force of the world, and altruism, which is its morality, these two contradictory instincts of which one is so plain and the other so mysterious, cannot serve us unless in the incomprehensible alliance of their irreconcilable antagonism. Each alone would be fatal to our ambition. For, in the hour of undivided triumph, one would make our inheritance too arid to be worth having and the other too sorrowful to own” (*CL*, vol. 2, 348). La lectura de Schopenhauer es probablemente clave en esta declaración de Conrad. El novelista comparte con el pensador alemán la creencia en el poder ilimitado del egoísmo, pero se muestra más escéptico respecto al valor del altruismo exacerbado.

pensamiento somete a revisión la ética de Schopenhauer. En este sentido, la crítica de la compasión como obstáculo para el establecimiento de una auténtica comunidad solidaria tiene notables reverberaciones nietzscheanas.

La siguiente frase, situada en las primeras páginas de la novela, pone de manifiesto que la ética solidaria en el microcosmos del *Narcissus* constituye el interés central del relato. La frase guarda, además, una estrecha relación con las ideas del Prefacio: “The sympathetic and deserving creature that knows all about his rights, but knows nothing of courage, of endurance, and of the unexpressed faith, *of the unspoken loyalty that knits together a ship’s company*” (NN, 11 [énfasis añadido]). Poco después, leemos la primera aparición de la palabra *compasión* en la novela: “In a moment they gave him [Donkin] their compassion, jocularly, contemptuously, or surlily” (NN, 12). Con la introducción de Donkin, el personaje abyecto, vil, agitador y holgazán de la tripulación del *Narcissus*, se anuncia el tema moral del relato: el problema de la falsa solidaridad, que no deja de ser una forma encubierta de egoísmo, como amenaza para la auténtica solidaridad, basada en la cooperación y el arduo trabajo en aras de una causa colectiva, sin dejar de reconocer la dureza de las condiciones de la existencia (“the warlike conditions of existence”, tal como se lee en el Prefacio). Así, después del pasaje citado anteriormente, se lee: “The gust of their benevolence sent a wave of *sentimental pity* through their doubting hearts. They were touched by *their own* readiness to alleviate a shipmate’s misery” (NN, 12 [énfasis añadido]). Resulta evidente en este pasaje que se pretende subrayar el peligro de la pseudo-compasión y el sentimentalismo como forma de egoísmo encubierto, lo que anuncia tanto el efecto desmoralizador que Donkin causará en la tripulación como la preocupación ética principal de la novela.

Pronto aparece un segundo elemento perturbador a bordo del *Narcissus*: James Wait (Jimmy), el negro que da título a la novela, que llega tarde al recuento de la

tripulación. Con la entrada en escena de este personaje se introduce un nuevo factor en el complejo estudio de actitudes morales llevado a cabo en la obra. Wait se halla gravemente enfermo, pero su miedo a la muerte le impide afrontar la verdad de su propia situación, lo que le lleva a adoptar una actitud sumamente ambigua por la que, aparentemente, finge estar enfermo para evitar el trabajo. El conflicto ético y psicológico da comienzo cuando esta actitud ambigua se traslada como por contagio al resto de la tripulación. Al ignorar si James Wait está realmente enfermo o no, los marineros no saben cómo comportarse con su compañero, una situación que se agrava en tanto el estado de Jimmy despierta el miedo de los miembros de la tripulación ante su propia muerte; pero en cualquier caso la falsa compasión que Jimmy suscita entre sus compañeros supone una seria amenaza a la cohesión del grupo desde el comienzo del viaje de regreso a Inglaterra:

We hesitated between pity and mistrust [...] We were trying to be decent chaps, and found it jolly difficult; we oscillated between the desire of virtue and the fear of ridicule; we wished to save ourselves from the pain of remorse, but did not want to be made the contemptible dupes of our sentiment. Jimmy's hateful accomplice seemed to have blown with his impure breath undreamt-of subtleties into our hearts (*NN*, 36, 41).

Tal como sugiere el nombre del barco que da título a la obra, el narcisismo o la vanidad es otra de las formas más peligrosas que adopta el egoísmo como obstáculo para la formación de la comunidad solidaria:

They found comfort of a gloomy kind in an interminable and conscientious analysis of their unappreciated worth; and inspired by Donkin's hopeful doctrines they dreamed enthusiastically of the time when every lonely ship would travel over a serene sea, manned by a wealthy and well-fed crew of satisfied skippers (*NN*, 103).

El cocinero disfruta de un momento glorioso cuando logra preparar café heroicamente en plena tempestad para dar fuerzas a la tripulación, pero luego cae en desgracia ante el capitán Allistoun cuando asusta a Jimmy con su prédica de los

horrores del infierno, víctima de su propia egolatría mesiánica. Algo similar le sucede al resto de la tripulación: durante el episodio de la tempestad asistimos al espectáculo del auténtico trabajo solidario y cooperativo ante la inclemencia de las fuerzas de la naturaleza, pero cuando la tormenta pasa la tripulación cae presa del narcisismo y la vanagloria; la confusión resultante y la perturbación generada por Donkin y Jimmy terminan por causar una revuelta que no acaba en motín gracias al buen hacer del capitán Allistoun.

Schopenhauer concede una gran importancia a la vanidad como manifestación de la voluntad metafísica: “vanity, [...] the most immovable, the most active, and the most foolish of all the inclinations of man” (WWI, I, 501). La filosofía de Schopenhauer, con toda probabilidad, ejerció una gran influencia en la concepción conradiana del egoísmo como el gran motor psicológico del mundo. Pero en las obras de Conrad, a menudo, como en el caso de Kurtz o Nostromo, el egoísmo adquiere la forma de la vanidad o la megalomanía, y en esto también se muestra consecuente con el pensamiento schopenhaueriano.

En *The Nigger of the ‘Narcissus’*, solo Allistoun, los oficiales y el viejo Singleton permanecen inmunes al poder corruptor que Jimmy ejerce sobre la tripulación del *Narcissus*, porque practican una solidaridad genuina basada en el trabajo cooperativo en aras del bien común, por severo que parezca su código ético, y no se rebajan al sentimentalismo: “the strong, effective and respectable bond of a sentimental lie” (NN, 155). Pero mientras Jimmy Wait sigue con vida, la tripulación continúa presa de la confusión, la hipocresía y el miedo que genera la ética de la pseudo-compasión.

Al comienzo del capítulo V, tras el episodio del motín sofocado, leemos la que Guerard (1958: 109) considera con justicia la frase central de la novela: “The latent egoism of tenderness to suffering appeared in the developing anxiety not to see him die”

(*NN*, 138). Queda claro que es el miedo ante su propia muerte lo que impulsa la compasión sentimental e hipócrita de la tripulación por Jimmy. Pero ese tipo de compasión no es más que una forma encubierta de egoísmo que pone en peligro la cohesión y el orden social a bordo del *Narcissus*, que solo se salva gracias al severo altruismo practicado por hombres como Allistoun y Singleton. Como sugiere Johnson (1971a: 48-49), Conrad revisa o critica la ética schopenhaueriana de la renuncia a la individualidad en favor de un altruismo absoluto por tratarse de un código imposible de poner en práctica, y que por lo tanto únicamente puede conducir a versiones derivadas de egoísmo camuflado y sentimentalismo que debilitan la organización social. La auténtica solidaridad radica, en cambio, en el trabajo cooperativo en favor del bien común, sin renunciar a la individualidad.

Por otra parte, cabe destacar la enorme importancia que concede Conrad a este planteamiento ético en la organización de la vida social. Pues la reacción de la tripulación ante el problema moral que plantea Jimmy supone una amenaza más grave para la seguridad del barco que la tempestad. Conrad comparte así con Schopenhauer la convicción sobre la preeminencia de la ética, pues Schopenhauer otorga a la ética el papel más importante de su sistema filosófico. Sin embargo, Conrad comparte con Nietzsche algunas de las ideas de la ética bosquejada en *The Nigger of the 'Narcissus'*¹²³. Las reminiscencias nietzscheanas se tornan evidentes en este pasaje:

Through him we were becoming highly humanised, tender, complex, *excessively decadent*: we understood the subtlety of his fear, sympathised with all his repulsions, shrinkings, evasions, delusions – as though we had been over-civilised, and rotten, and without any knowledge of the meaning of life (*NN*, 139 [énfasis añadido]).

¹²³ Que Conrad no simpatizaba con las ideas de Nietzsche lo sugieren, entre otras evidencias, estas líneas del ensayo “The Crime of Partition”: “The Germanic tribes had told the whole world [...] in tones Hegelian, Nietzschean, warlike, pious, cynical, inspired what they were going to do to the inferior races of the earth” (*NLL*, 101).

El pasaje evoca la moral de la *décadence* que Nietzsche identifica con el cristianismo y que amenaza con debilitar la cultura occidental¹²⁴, de modo análogo a como la ética de la pseudo-compasión supone un grave peligro para la estabilidad colectiva del barco¹²⁵.

En resumen, el contexto filosófico de las ideas sobre la moral de Schopenhauer y Nietzsche resulta fundamental para definir la ética idiosincrásica de la solidaridad

¹²⁴ Cf. *La genealogía de la moral* (pp. 26-27): “Se trataba en especial del valor de lo “no-egoísta”, de los instintos de compasión, autonegación, autosacrificio, a los cuales cabalmente Schopenhauer había recubierto de oro, divinizado y situado en el más allá durante tanto tiempo, que acabaron por quedarle como los “valores en sí”, y basándose en ellos *dijo no* a la vida y también a sí mismo. ¡Mas justo contra *esos* instintos dejaba oír su voz en mí una suspicacia cada vez más radical, un escepticismo que cavaba cada vez más hondo! Justo en ellos veía yo el *gran* peligro de la humanidad, su más sublime tentación y seducción - ¿hacia dónde?, ¿hacia la nada? -, justo en ellos veía yo el comienzo del fin, la detención, la fatiga que dirige la vista hacia atrás, la voluntad volviéndose *contra* la vida, la última enfermedad anunciándose de manera delicada y melancólica: yo entendía que esa moral de la compasión, que cada día gana más terreno y que ha atacado y puesto enfermos incluso a los filósofos, era el síntoma más inquietante de nuestra cultura europea, la cual ha perdido su propio hogar, era su desvío ¿hacia un nuevo budismo?, ¿hacia un budismo de europeos?, ¿hacia el *nihilismo*? [...] Este problema del *valor* de la compasión y de la moral de la compasión (-yo soy un adversario del vergonzoso reblandecimiento moderno de los sentimientos-) parece ser en un primer momento tan sólo un asunto aislado, un signo de interrogación solitario; mas a quien se detenga en esto una vez y *aprenda* a hacer preguntas aquí, le sucederá lo que me sucedió a mí”. Por lo demás, la ética de Nietzsche es diametralmente opuesta a la de Schopenhauer, a quien consideró su maestro: si Schopenhauer encuentra la liberación en la negación de la voluntad de vivir, Nietzsche la encuentra en su afirmación, pero los términos del debate fueron establecidos por su maestro. Precisamente el Tratado Tercero de *La genealogía de la moral*, dedicado al sentido del ascetismo, concluye así: “¡todo eso significa, atrevámonos a comprenderlo, *una voluntad de la nada*, una aversión contra la vida, un rechazo de los presupuestos más fundamentales de la vida, pero es, y no deja de ser, una *voluntad*!... Y repitiendo al final lo que dije al principio: el hombre prefiere querer *la nada* a *no querer*...” (p. 205).

¹²⁵ Clark (1999) interpreta el tema ético-político de *The Nigger of the ‘Narcissus’* como una crítica de las ideas sobre la compasión de Rousseau. Esta lectura es pertinente por dos razones principales: primero, porque el diálogo que Conrad establece con las ideas de Rousseau en sus obras es tan incuestionable como el que desarrolla con las de Schopenhauer y Nietzsche, y segundo porque el pensamiento de Rousseau es especialmente relevante para la interrelación entre ética y política tan característica en *The Nigger of the ‘Narcissus’*. Sin embargo, con gran acierto Clark (1999: 121) reconoce que el diálogo con las ideas de Rousseau coexiste con las de Schopenhauer y Nietzsche. Además, la valoración que hace Clark del problema ético central de la obra deja clara la postura tan próxima al pensamiento nietzscheano de Conrad en esta novela: “But for Conrad, the cure is worse than the disease: the cure has *become* the disease. The disease is not fear of death – it’s not this that so demoralizes the crew, who face death directly every day of their working lives; it’s the terrible ambiguities of compassion itself which enervate their moral and physical energies. We’re not sick because we’re *mortal*; we’re sick because we’re so full of *self-pity* about it” (Clark, 1999: 126). Renner (2012) argumenta convincentemente que el problema ético que plantea el relato “The Secret Sharer”, que Conrad escribió en pocos días mientras estaba inmerso en la redacción de *Under Western Eyes* en diciembre de 1909, y que ha suscitado cierta perplejidad entre la crítica, se debe a que Conrad adopta una posición muy próxima a la ética nietzscheana de la autonomía moral respecto a los códigos establecidos. Se trataría de una nueva prueba de que, en lo que respecta a la ética, Conrad se hallaba más próximo al pensamiento de Nietzsche que al de Schopenhauer.

conradiana, necesaria para gobernar la conducta, para garantizar el orden social e incluso para afrontar el miedo a lo inevitable.

6.3. La primacía de la intuición sobre la reflexión

Tal como se indicó en el capítulo introductorio sobre la filosofía de Schopenhauer, uno de los aspectos más destacables de la gnoseología schopenhaueriana es la primacía del conocimiento intuitivo sobre el conocimiento abstracto, que siempre se asienta en el primero y es la fuente de la incertidumbre y el error. Desde mediados del siglo XIX, la corriente antirracional del pensamiento gozó de un amplio favor entre intelectuales, filósofos y escritores europeos, aunque también en este caso corresponde a Schopenhauer el papel de pionero¹²⁶. La influencia de este aspecto de la filosofía de Schopenhauer en *The Nigger of the 'Narcissus'* se advierte con claridad en el contraste entre Singleton y sus compañeros de tripulación, que no se basa solo en diferencias de carácter ético, abordadas en el apartado anterior, sino en diferencias cognitivas, en sus distintos modos de pensar.

Las dudas de los marineros del *Narcissus* nacen de la reflexión, del pensamiento abstracto; al plantearse cuestiones ajenas a las meramente pragmáticas que exigen las tareas del barco, terminan por poner en peligro la seguridad colectiva. Esto no sucede durante la tempestad, que no deja tiempo para la reflexión y en la que los marineros se comportan admirablemente, pero sí en los momentos de calma y ociosidad en los que el pernicioso influjo de las ideas de Donkin y el problema de Jimmy pueden ejercer su influencia. Durante el caos de la rebelión hay un momento en que el timonel abandona

¹²⁶ Cedric Watts (1982: 78-79) explica el auge de la corriente antirracional del pensamiento europeo desde mediados del siglo XIX por el deprimente panorama espiritual que pintaban los descubrimientos científicos de la época, y menciona a Schopenhauer, Nietzsche, Kierkegaard, Pater, Samuel Butler, Bergson, Bertrand Russell y D. H. Lawrence entre los filósofos y escritores que desde diversas perspectivas han defendido posturas antirracionalistas. A los autores mencionados por Watts cabe añadir la figura de Fernando Pessoa, cuyos poemas de Alberto Caeiro, uno de sus heterónimos, constituyen tal vez la expresión poética más elocuente del antirracionalismo en el siglo XX.

su puesto y el barco va a la deriva: “It was as if an invisible hand had given the ship an angry shake to recall the men that peopled her decks to the sense of reality, vigilance, and duty” (NN, 124). Y cuando el capitán Allistoun reúne a la tripulación para amonestarlos tras la revuelta y les pregunta qué es lo que quieren, reina la confusión más absoluta:

What did they want? They shifted from foot to foot, they balanced their bodies; some, pushing back their caps, scratched their heads. What did they want? Jimmy was forgotten; no one thought of him, alone forward in his cabin, fighting great shadows, clinging to brazen lies, chuckling painfully over his transparent deceptions. No; not Jimmy; he was more forgotten than if he had been dead. They wanted great things. And suddenly all the simple words they knew seemed to be lost for ever in the immensity of their vague and burning desire. They knew what they wanted, but they could not find anything worth saying (NN, 134).

En cambio, Singleton se caracteriza por su pensamiento intuitivo, limitado a las tareas pragmáticas que requiere el buen funcionamiento del barco y las arduas condiciones de vida a bordo:

He stood, still strong, as ever unthinking; a ready man with a vast empty past and with no future, with his childlike impulses and his man’s passions already dead within his tattooed breast. [...] The thoughts of all his lifetime could have been expressed in six words, but the stir of those things that were as much part of his existence as his beating heart called up a gleam of alert understanding upon the sternness of his aged face (NN, 24-26).

El pensamiento intuitivo de Singleton lo mantiene libre de las dudas que corroen al resto de la tripulación. Este pasaje de la novela hace explícita, además, la adhesión de la conciencia de Singleton al presente y su desvinculación del pasado y el futuro, que es precisamente lo que caracteriza a la intuición en contraposición a la reflexión abstracta en la teoría del conocimiento schopenhaueriana (como se vio en el primer apartado del capítulo sobre la filosofía de Schopenhauer). Resulta igualmente significativo que la cognición intuitiva de Singleton le permita matar las pasiones, en contraste con el pasaje citado anteriormente, en el que los marineros, asediados por las dudas que genera la

reflexión abstracta, se ven asimismo “perdidos en la inmensidad de su vago y ardiente deseo”. Esto último parece una evocación de esa voluntad insaciable sin objeto ni fin que constituye la esencia del mundo y de nuestro propio ser en la filosofía de Schopenhauer¹²⁷.

En última instancia, es el conocimiento intuitivo de Singleton lo que posibilita la ética que dota a este personaje de estatura heroica en el universo moral conradiano:

But as I said I've been meditating over your letter. You say: "Singleton with an education". Well – yes. Everything is possible, and most things come to pass (when you don't want them). However I think Singleton with an education is impossible. But first of all – what education? If it is the knowledge how to live my man essentially possessed it. He was in perfect accord with his life. If by education you mean scientific knowledge then the question arises – what knowledge, how much of it – in what direction? Is it to stop at plane trigonometry or at conic sections? Or is he to study Platonism or Pyrrhonism or the philosophy of the gentle Emerson? Or do you mean the kind of knowledge which would enable him to scheme, and lie, and intrigue his way to the forefront of a crowd no better than himself? Would you seriously, of malice prepense cultivate in that unconscious man the power to think. Then he would become conscious – and much smaller – and very unhappy. Now he is simple and great like an elemental force. Nothing can touch him but the curse of decay – the eternal decree that will extinguish the sun, the stars one by one, and in another instant shall spread a frozen darkness over the whole universe. Nothing else can touch him – he does not think.

Would you seriously wish to tell such a man: "Know thyself". Understand that thou art nothing, less than a shadow, more insignificant than a drop of water in the ocean, more fleeting than the illusion of a dream. Would you? (*CL*, vol. 1, 423 [carta a Cunningham Graham del 14 de diciembre de 1897])

Se trata de una elocuente defensa del antirracionalismo que está emparentada con el pensamiento de Schopenhauer en varios aspectos. En primer lugar, queda claro que el pensamiento intuitivo, que el ser humano comparte con el resto del reino animal, permite vivir de un modo funcional que libera de las dudas, el temor y la infelicidad. En

¹²⁷ Cf. Berthoud (1978: 35-36): "Yet the more he [Allistoun] probes, the more they feel at a loss, for the real source of their dissatisfaction is not something outside them [...] which could be identified

segundo lugar, la idea típicamente schopenhaueriana de que la reflexión abstracta suele estar al servicio de la maldad, las maquinaciones y las intrigas figura explícitamente en la carta a Graham. Por último, la referencia final a la muerte solar, de acuerdo al enunciado de Kelvin de la segunda ley de la termodinámica, el destino que se creía que aguardaba a la humanidad, refleja la angustia finisecular y apoya la explicación que ofrece Cedric Watts del auge del antirracionalismo en el último tercio del siglo XIX por el oscuro panorama que pintaban los descubrimientos científicos de la época (Watts, 1982: 80). En esa angustia finisecular el pensamiento schopenhaueriano era un contexto de referencia inexcusable, pero es de especial relevancia en el caso de Conrad¹²⁸.

Para terminar, es reseñable que el único momento de la novela en que Singleton se abandona a la reflexión, en la soledad y el silencio de la medianoche, sucumbe a la angustia, el miedo a la muerte y la enajenación de un entorno natural vasto, incomprensible e impersonal, lo que confirma la postura antirracional de Conrad expresada en la carta a Graham y encarnada en el personaje de Singleton:

He had never given a thought to his mortal self. He lived unscathed, as though he had been indestructible, surrendering to all the temptations, weathering many gales. [...] Old! It seemed to him he was broken at last. And like a man bound treacherously while he sleeps, he woke up fettered by the long chain of disregarded years. *He had to take up at once the burden of all his existence*, and found it almost too heavy for his strength. Old! He moved his arms, shook his head, felt his limbs. Getting old... and then? He looked upon the immortal sea with the awakened and groping perception of its heartless might; he saw it unchanged, black and foaming under the eternal scrutiny of the stars; he heard its impatient voice calling for him out of a pitiless vastness full of unrest, of turmoil, and of terror. He looked afar upon it, *and he saw an immensity tormented and blind*, moaning and furious, that claimed all the days of his

and named. It is the legacy of consciousness, the knowledge that life offers only to take away, and promises what it cannot fulfil”.

¹²⁸ A propósito de la carta a Graham citada, Watts escribe: “It demonstrates that Conrad’s primitivism is strongly defensive and pessimistic, and therefore closer in spirit to the Augustan varieties than to the Romantic” (Watts, 1982: 80). Watts no relaciona aquí el pesimismo irracionalista de Conrad con Schopenhauer, pero, como ya se ha señalado, en otro lugar afirma que la influencia literaria directa más notable del pesimismo conradiano es Schopenhauer (Watts, 1969: 25).

tenacious life, and, when life was over, would claim the worn-out body of its slave (NN, 99 [énfasis añadido]).

En este pasaje se observan, además, posibles ecos de la obra de Schopenhauer en la concepción de la vida y la consciencia como una pesada carga (una expresión recurrente en la obra de Conrad) y, sobre todo, en la descripción de las fuerzas de la naturaleza como “una inmensidad atormentada y ciega”.

6.4. Lo sublime schopenhaueriano

El episodio de la tempestad en *The Nigger of the 'Narcissus'*, eje estructural del relato que ocupa todo el capítulo III, ha sido tradicionalmente celebrado por la crítica como uno de los mayores logros de Conrad como escritor. Este episodio ofrece una extraordinaria recreación de la vida marítima y permite mostrar la cooperación solidaria de la tripulación comandada por el capitán Allistoun en una situación límite, lo que contrasta con el caos posterior en circunstancias mucho más favorables y, en apariencia, más llevaderas. Pero buena parte de la grandeza artística del episodio de la tempestad reside en que todo él es una excelente muestra de lo sublime tal como lo definió Arthur Schopenhauer en el libro tercero de su obra principal:

But if these very objects whose significant forms invite us to pure contemplation, have a hostile relation to the human will in general, as it exhibits itself in its objectivity, the human body, if they are opposed to it, so that it is menaced by the irresistible predominance of their power, or sinks into insignificance before their immeasurable greatness; if, nevertheless, the beholder does not direct his attention to this eminently hostile relation to his will, but, although perceiving and recognising it, turns consciously away from it, forcibly detaches himself from his will and its relations, and, giving himself up entirely to knowledge, quietly contemplates those very objects that are so terrible to the will, comprehends only their Idea, which is foreign to all relation, so that he lingers gladly over its contemplation, and is thereby raised above himself, his person, his will, and all will: - in that case he is filled with the sense of the *sublime*, he is in the state of spiritual exaltation, and therefore the object producing such a state is called *sublime* (WWI, I, 267).

Entre los ejemplos que ofrece Schopenhauer para ilustrar su teoría de lo sublime, este es uno de los más llamativos:

But the impression becomes still stronger, if, when we have before our eyes, on a large scale, the battle of the raging elements, in such a scene we are prevented from hearing the sound of our own voice by the noise of a falling stream; or, if we are abroad in the storm of tempestuous seas, where the mountainous waves rise and fall, dash themselves furiously against steep cliffs, and toss their spray high into the air; the storm howls, the sea boils, the lightning flashes from black clouds, and the peals of thunder drown the voice of storm and sea. Then, in the undismayed beholder, the two-fold nature of his consciousness reaches the highest degree of distinctness. He perceives himself, on the one hand, as an individual, as the frail phenomenon of will, which the slightest touch of these forces can utterly destroy, helpless against powerful nature, dependent, the victim of chance, a vanishing nothing in the presence of stupendous might; and, on the other hand, as the eternal, peaceful, knowing subject, the condition of the object, and, therefore, the supporter of this whole world; the terrific strife of nature only his idea; the subject itself free and apart from all desires and necessities, in the quiet comprehension of the Ideas. This is the complete impression of the sublime. Here he obtains a glimpse of a power beyond all comparison superior to the individual, threatening it with annihilation (WWI, I, 271).

Compárese con estos fragmentos de *The Nigger of the 'Narcissus'*:

The icy south wind howled exultingly under the sombre splendour of the sky. The cold shook the men with a resistless violence as though it had tried to shake them to pieces. Short moans were swept unheard off the stiff lips. Some complained in mutters of “not feeling themselves below the waist”; while those who had closed their eyes, imagined they had a block of ice on their chests. Others, alarmed at not feeling any pain in their fingers, beat the deck feebly with their hands – obstinate and exhausted. [...] And the desire of life kept them alive, apathetic and enduring, under the cruel persistence of wind and cold; while the bestarred black dome of the sky revolved slowly above the ship, that drifted, bearing their patience and their suffering, through the stormy solitude of the sea (NN, 77, 82).

Sería fácil multiplicar estos ejemplos, pues todo el episodio de la tempestad en su conjunto muestra la esforzada lucha de la tripulación contra el poder de las fuerzas de la naturaleza, cuya inmensidad contrasta con la insignificancia del ser humano al que amenaza con aniquilar, no porque sea hostil, sino porque es vasta, incomprensible e

impersonal. El afán, la fatiga y el sufrimiento de los personajes son notables y se destacan en el texto, pero el lector puede llevar a cabo la *sublimación* a la que se refiere Schopenhauer en el acto de la contemplación estética.

No obstante, es necesario señalar que la teoría de lo sublime de Schopenhauer es una versión romántica heredera de las teorías estéticas que proliferaron en el siglo XVIII a partir de la *Esthetica* (1750) de Baumgarten, como las de Edmund Burke y Kant. Pese a ello, parece claro que el episodio de la tempestad en *The Nigger of the 'Narcissus'* se inspira en una concepción de lo sublime afín a la estética de Schopenhauer y, teniendo en cuenta el resto de huellas de influencia tanto en esta obra como en el período en general, merece la pena destacar este punto de contacto entre la estética schopenhaueriana y la práctica novelística de Conrad.

6.5. Otras huellas de influencia

Se advierte en *The Nigger of the 'Narcissus'* el uso de una retórica de lo inescrutable y lo misterioso que será también distintiva en obras posteriores como *Lord Jim* y, sobre todo, “Heart of Darkness”. En las primeras páginas del relato se halla la frase “the fascination of the incomprehensible” (NN, 6), una expresión verdaderamente conradiana que aparece también en “The Return”, un relato fuertemente impregnado de la metafísica de Schopenhauer: “He was as if benumbed by the fascination of the incomprehensible” (TU, 144). Singleton aparece así: “incomprehensible and exciting, like an oracle behind a veil” (NN, 130), y mientras Jimmy Wait agoniza, leemos: “It was incomprehensible and disturbing” (NN, 151). Lo más relevante es que, a medida que aumenta la perplejidad de los marineros del *Narcissus*, esta retórica del misterio se hace cada vez más destacada:

Jimmy's steadfastness to his untruthful attitude in the face of the inevitable truth had the proportions of a colossal enigma – of a manifestation grand and incomprehensible that at times

inspired a wondering awe; [...] We had the air of being initiated in some infamous mysteries (NN, 138-139).

En realidad, si nos preguntamos cuál es ese enigma al que se enfrentan los marineros del *Narcissus*, la respuesta es, sencillamente, el misterio de la vida y la muerte: “In the afternoon men went about [...] with the meditative languor of disenchanted philosophers. [...] The problem of life seemed too voluminous for the narrow limits of human speech” (NN, 138). La retórica del misterio en *The Nigger of the ‘Narcissus’* tiene resonancias schopenhauerianas porque en la obra del filósofo alemán también predomina el discurso de la existencia como un enigma que debe ser descifrado, y porque Schopenhauer hace especial hincapié en lo insondable de todo fenómeno como piedra angular de su filosofía¹²⁹.

Por otro lado, en el relato de Conrad el *Narcissus* aparece de manera explícita como un microcosmos: “the ship, a fragment detached from the earth, went on lonely and swift like a small planet” (NN, 29); “He, the ruler of that minute world, seldom descended from the Olympian heights of his poop” (NN, 31). La relación de identidad del microcosmos con el macrocosmos es también recurrente en la obra de Schopenhauer: “In every microcosm lies the whole macrocosm, and the latter contains nothing more than the former” (WWI, III, 221). En efecto, de acuerdo con la poética del Prefacio, Conrad refleja en *The Nigger of the ‘Narcissus’* una postura idealista; centrarse en el espacio pequeño, cerrado y humilde del *Narcissus* tiene por objetivo iluminar aspectos esenciales y representativos de la vida humana.

Es frecuente en *The Nigger of the ‘Narcissus’*, así como en la obra de Conrad en su conjunto, el uso de generalizaciones de tipo filosófico que nos apartan brevemente de

¹²⁹ Según Schopenhauer, la vida en sí misma es un misterio insondable porque, al residir la voluntad más allá del fenómeno y las formas de la representación, escapa al principio de razón y es

los hechos de la narración. A menudo, estas abstracciones recuerdan especialmente la filosofía de Schopenhauer. Consideremos, por ejemplo, esta frase que se repite en dos ocasiones: “Life seemed an indestructible thing” (NN, 105); “life – the indestructible thing!” (NN, 148). Para Schopenhauer la vida es indestructible porque lo único realmente existente en el universo es la voluntad; uno de los capítulos complementarios de su obra principal se titula precisamente “On Death and its Relation to the Indestructibility of Our True Nature”. En él se lee: “The will alone, whose work, or rather whose image was the body, is that which is indestructible” (WWI, III, 283). No deja de ser significativo que aparezca esta recurrente frase en *The Nigger of the ‘Narcissus’*, obra que se ocupa del miedo a la muerte como uno de sus temas principales.

En conclusión, en *The Nigger of the ‘Narcissus’* Conrad absorbe, adapta y revisa diversos aspectos de la filosofía de Schopenhauer: la estética, la teoría del conocimiento y, sobre todo, su pensamiento ético. Con esta novela Conrad da un salto cualitativo con el que arranca su período de mayor esplendor artístico, el que le sitúa entre los más grandes novelistas de las letras inglesas. La mayor madurez creativa y estilística posible tras la etapa de aprendizaje va asociada a un cambio en el pensamiento, en el que la filosofía schopenhaueriana está tan presente como en la etapa anterior, pero revisada de acuerdo a un cambio en el enfoque y en la comprensión de la misma por parte de Conrad.

Si en las dos primeras novelas exóticas el centro de interés giraba sobre la voluntad en la naturaleza y en el ser humano y en su efecto devastador y autodestructivo en el marco de un pesimismo fatalista y metafísico (aspectos que no serán erradicados en obras ulteriores), en *The Nigger of the ‘Narcissus’* se dan dos aspectos que confieren

inaccesible al intelecto. Este solo puede rastrear las relaciones entre los fenómenos, pero nunca

una gran dignidad artística a la obra: la preocupación ética por hallar un código de conducta que contrarreste el egoísmo de la voluntad sin aspirar a un desinterés altruista impracticable, y una meditada concepción estética, de la que da testimonio el Prefacio. En ambos aspectos, el ético y el estético, la filosofía de Schopenhauer sirve de punto de partida para una elaboración idiosincrásica¹³⁰.

trascenderlos.

¹³⁰ Seguimos la tesis de Johnson (1971a), según la cual en *The Nigger of the 'Narcissus'* se da un cambio de pensamiento por el que el centro de interés pasa del egoísmo de la voluntad al conflicto ético entre egoísmo y compasión. Al señalar la raíz schopenhaueriana de ambos “modelos psicológicos”, Johnson saca a la luz el enorme impacto de la filosofía de Schopenhauer en los inicios de Conrad como escritor.

7. “HEART OF DARKNESS”

7.1. Introducción

“Heart of Darkness” ocupa un lugar especial entre las obras de Conrad por su complejidad, capacidad de sugerencia y densidad simbólica, política, psicológica y filosófica; en suma, se cuenta entre las mejores creaciones del autor. Si bien esta novela breve, publicada por vez primera en 1899¹³¹, no recibió la atención crítica que merecía hasta la década de 1940¹³², desde entonces se han sucedido las interpretaciones desde múltiples perspectivas críticas y teóricas, alentadas por la proteica capacidad del texto para estimular el análisis desde diversos enfoques: psicoanálisis, formalismo, teoría de la recepción, feminismo, postcolonialismo o deconstruccionismo.

“Heart of Darkness” ha sido interpretada como una reelaboración del mito del descenso a los infiernos, una exploración de los límites entre civilización y primitivismo, una fantasía edípica, una reflexión metaliteraria y metalingüística, un texto apocalíptico o una novela política sobre el imperialismo y la raza, entre otras muchas lecturas¹³³. Numerosos críticos han interrogado la obra y ensayado las interpretaciones que suscitan los diversos aspectos que se hallan engarzados en la densa

¹³¹ La obra se publicó por primera vez en 1899 en la revista *Blackwood's Edinburgh Magazine* en tres entregas con el título “The Heart of Darkness”, y fue posteriormente editada en forma de libro en el volumen *Youth: A Narrative and Two Other Stories* (1902), junto a “Youth” y “The End of the Tether”, con su título definitivo. La supresión del artículo definido *The* potencia la ambigüedad del título y metáfora central de la obra.

¹³² En este período, críticos como Albert Guerard, Thomas Moser, F. R. Leavis, John Dozier Gordan y Morton D. Zabel propiciaron un redescubrimiento de las obras de Conrad, cuyo interés y prestigio habían declinado tras la muerte del escritor en 1924.

¹³³ Sobre el motivo del descenso a los infiernos, véase Feder (1955), Evans (1956) y Galván (1994). Diversos análisis freudianos se hallan en Karl (1968), Tessitore (1980), y Staten (1986). Sobre el carácter metalingüístico y metaliterario de la obra, véanse especialmente Guetti (1965) y Brooks (1984: 238-263). Thale (1955) ve en la estructura y el simbolismo de la obra una recreación de la búsqueda del Grial, mientras que Henricksen (1978) encuentra en ellos elementos gnósticos; por su parte, Miller (1996: 206-220) ofrece una interesante lectura de “Heart of Darkness” como un texto apocalíptico. Morgan (2001) interpreta el ambiguo y enigmático personaje del arlequín ruso a la luz del arquetipo junguiano. Finalmente, para las lecturas políticas y raciales de la obra véanse especialmente Hay (1963), Achebe (1977), Hawkins (1979), Singh (1978), Parry (1983), Brantlinger (1985) y Firchow (2000).

textura del relato, pero aún hoy siguen apareciendo nuevos trabajos que pretenden descifrar las “figuras en la alfombra”¹³⁴, desentrañar el sentido de una obra que parece inagotable.

Aunque las páginas que siguen no aspiran a aclarar todos los aspectos de una obra tan enigmática y refractaria al análisis crítico y al lenguaje referencial, se pretende demostrar que el ambiente schopenhaueriano de “Heart of Darkness”, ya señalado por algunos críticos, supone el contexto más revelador para una lectura global de la novela. Situar “Heart of Darkness” en el ámbito del pensamiento de Schopenhauer arroja luz sobre el nivel más amplio y filosófico de la obra y ofrece las claves interpretativas para explicar precisamente algunos de sus aspectos más enigmáticos, aquellos que tradicionalmente han suscitado mayores perplejidades entre los críticos.

Para ello, quisiera comenzar con una reflexión sobre un hecho evidente sobre el que merece la pena detenerse: pese a toda su complejidad y densidad simbólica y mítica, “Heart of Darkness” no deja de ser una obra autobiográfica. Aunque a partir del segundo capítulo el relato se separe cada vez más del sustrato autobiográfico en el que se inspira, las equivalencias entre la aventura africana de Conrad y la experiencia de Marlow en las primeras etapas del viaje son casi exactas, e incluso se hallan numerosas correspondencias en momentos posteriores del relato¹³⁵. No hay que olvidar que la estancia del autor en el Congo belga de Leopoldo II durante seis meses de 1890 supuso una experiencia aislada pero traumática en su vida, mediante la que entró en contacto

¹³⁴ El propio Conrad, consciente del carácter experimental y polisémico de “Heart of Darkness”, le escribió así a Garnett en agradecimiento a una sagaz e influyente reseña: “My dearest fellow you quite overcome me. And your brave attempt to grapple with the foggishness of H of D, to explain what I myself have tried to shape blindfolded, as it were, has touched me profoundly. You are the Seer of the Figures in the Carpet” (*CL*, vol. 2, 467-468), en alusión al relato de tema metaliterario “The Figure in the Carpet” (1896), de Henry James.

¹³⁵ Puede consultarse a este respecto Najder (2007: 145-165).

directo con uno de los capítulos más oscuros de la historia contemporánea¹³⁶. Pese a que se conservan algunas cartas del período y el “Diario del Congo”, este episodio de la vida de Conrad sigue reteniendo cierto misterio, aunque no cabe duda de que las secuelas en su salud física y psicológica le acompañaron durante el resto de su vida.

Esto conduce a la siguiente pregunta exploratoria: ¿por qué convertir una autobiografía encubierta sobre el desencanto, el sufrimiento personal y el horror de la crueldad humana en una fantasmagoría? La clave se halla en la filosofía de Schopenhauer, que Conrad logró absorber por completo en este momento, de manera que impregna todo el relato. El pesimismo metafísico schopenhaueriano ofrece el contexto filosófico para situar su propia experiencia personal y la plasmación estética de esta en la novela. A continuación se ofrece un análisis de los diferentes aspectos en los que se manifiesta el influjo del pensamiento de Schopenhauer en “Heart of Darkness”, para aclarar la manera en que este resulta fundamental en la conformación del sentido de la obra.

7.2. El motivo del Buda

La curiosa y enigmática descripción de Marlow como un “Buda meditabundo” por parte del narrador anónimo es el primer elemento del texto que tomamos en consideración. Se trata de uno de esos detalles de la obra que siempre han reclamado atención y suscitado cierta perplejidad entre los críticos. Un artículo de Stein (1956-57) es el primer trabajo que se ocupó del interés de Conrad por el budismo y su posible relevancia para la comprensión de “Heart of Darkness”. El artículo se centra en la

¹³⁶ Como escribe Garnett (1928: 8): “According to his [Conrad’s] emphatic declaration to me, in his early years at sea he had ‘not a thought in his head... I was a perfect animal,’ he reiterated, meaning of course that he had reasoned and reflected hardly at all over the varieties of life he had encountered. The sinister voice of the Congo with its murmuring undertone of human fatuity, baseness and greed had swept away the generous illusions of his youth, and had left him gazing into the heart of an immense darkness”. También Jean-Aubry, el primer biógrafo de Conrad, deja constancia de la anécdota a la que se refiere

repetida imagen de Marlow como Buda y, con toda justicia, reivindica su importancia por las posiciones estratégicas que ocupa en la estructura de la obra: dos breves descripciones al principio, una a la mitad y una alusión final en el último párrafo de la novela:

He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and with his arms dropped, the palms of hands outwards, resembled an idol. [...] “Mind”, he began again, lifting one arm from the elbow, the palm of the hand outwards, so that with his legs folded before him he had the pose of a Buddha preaching in European clothes and without a lotus flower (Y, 43-44, 47).

There was a pause of profound stillness, then a match flared and Marlow’s lean face appeared, worn, hollow, with downward folds and dropped eyelids, with an aspect of concentrated attention (Y, 92).

Marlow ceased and sat apart, indistinct and silent, in the pose of a meditating Buddha. Nobody moved for a time. “We have lost the first of the ebb,” said the Director suddenly. I raised my head. The offing was barred by a black bank of clouds and the tranquil waterway leading to the uttermost ends of the earth flowed sombre under an overcast sky – seemed to lead into the heart of an immense darkness (Y, 126 [énfasis añadido]).

Si bien la alusión central no es tan explícita como las del principio y el final del relato, la actitud concentrada y meditativa de Marlow, así como la semejanza en la elección del léxico con las descripciones del primer fragmento citado, aconsejan la inclusión del pasaje como parte del motivo del Buda, tal como hace Stein. No obstante, no es tan acertado suponer que el narrador anónimo se muestra incapaz de comprender el significado de una “odisea espiritual” (Stein, 1956-57: 145); pues la posible relevancia de la imagen de Marlow como un Buda emana precisamente de la autoridad del narrador anónimo, a quien se atribuyen las tres intervenciones citadas antes, y cuya

Garnett: “Mr. Edward Garnett once told me that one day several years later, Conrad himself had said to him, ‘Before the Congo I was just a mere animal’” (Jean-Aubry, 1927: 141).

competencia en la comprensión de la experiencia de Marlow queda demostrada en varias ocasiones en la obra¹³⁷.

Tal como se señaló en el apartado de la introducción dedicado al estado de la cuestión, Bonney (1980: 9) sugiere que la obra de Schopenhauer es la fuente más probable del conocimiento del budismo y el hinduismo por parte de Conrad. Por último, Knowles (1994) asocia la imagen de Marlow como Buda en “Heart of Darkness” con la figura de Schopenhauer:

Whatever deeper purpose Conrad may have in so characterizing Marlow, there is an obvious hidden propriety in linking his narrator to a philosopher always known as the European Buddhist, who incorporated the insights of the Upanishads into his own thinking (Knowles, 1994: 93).

La relación que establece Knowles entre las alusiones al budismo en “Heart of Darkness” y la figura de Schopenhauer está plenamente justificada, pero nótese además que Knowles es consciente del carácter cuasi criptográfico del motivo del Buda como un elemento del texto que reclama un esfuerzo interpretativo especial por parte del lector. Esto recuerda el sentido del desciframiento del enigma de la existencia que late en la obra de Schopenhauer y resulta tan característico y atractivo de su filosofía¹³⁸. En cualquier caso, queda claro que el motivo del Buda forma parte del contexto schopenhaueriano de “Heart of Darkness”.

Se trata ahora de trasladar al lenguaje referencial, del modo más aproximado posible, ese “propósito profundo” que llevó a Conrad a introducir el motivo del Buda

¹³⁷ La sagacidad del narrador anónimo, no siempre reconocida por la crítica, ha sido destacada especialmente por Gross (1957), escrito en parte como réplica a Stein (1956-57), y por Lothe (1989: 22-29). En efecto, tal como sucede con el motivo del Buda, el célebre pasaje en el que se caracterizan los relatos de Marlow en contraposición a los relatos simples de los marineros no tendría ninguna validez si no se tratara de un narrador fiable.

¹³⁸ La vocación esotérica de Schopenhauer asoma con claridad en los ensayos *Especulación trascendente sobre la aparente intencionalidad en el destino del individuo* y *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, contenidos en el primer volumen de *Parerga y Paralipómena* (1851), la obra que al fin le reportó la esperada fama. “Heart of Darkness” es, junto a *The Secret Agent*, la obra de Conrad que posee cualidades esotéricas de manera más pronunciada.

como parte del ambiente schopenhaueriano que impregna la novela. Tal como señala Guerard (1958: 38), el viaje de Marlow es una odisea espiritual de autodescubrimiento; una inmersión en las tinieblas para alcanzar la iluminación. Este viaje iniciático toma la forma de una *catábasis*: el motivo del descenso a los infiernos es el más prominente de la obra, de manera que funciona como el eje vertebrador del relato¹³⁹. La experiencia que ofrece este viaje, a la vez realista y arquetípico, es intensa, oscura y difícil, de manera que saca a la luz aspectos esenciales de la existencia humana que permanecen velados en circunstancias habituales. De acuerdo a las consideraciones anteriores, la meta del viaje es una enseñanza trascendente que afecta al conocimiento de la naturaleza humana. En síntesis, el conocimiento alcanzado por Marlow al término de su viaje no difiere del contenido de las Nobles Verdades del budismo, especialmente en lo tocante a la universalidad del sufrimiento y la *causa* del sufrimiento.

Ahora bien, como es sabido, una de las características más notables del pensamiento de Schopenhauer es su coincidencia en aspectos importantes con las doctrinas orientales del budismo y el hinduismo, de manera que su filosofía puede considerarse en buena medida una traducción del pensamiento oriental al lenguaje filosófico occidental del idealismo post-kantiano.

En este sentido, conviene destacar que la retórica de la revelación en “Heart of Darkness” se comprende mucho mejor desde la óptica de la filosofía schopenhaueriana que desde el pensamiento oriental, cuyo conocimiento por parte de Conrad, en cualquier caso, era mucho más limitado y estaba además mediatizado por la lectura de Schopenhauer. Así pues, teniendo en cuenta las consideraciones precedentes sobre el budismo y la relevancia del motivo del Buda en “Heart of Darkness”, puede ahora

¹³⁹ Sobre la importancia del motivo del descenso a los infiernos en “Heart of Darkness”, véase Feder (1955), Evans (1956), Bowers (2006) y el estudio introductorio de mi propia edición de *El corazón de las tinieblas* (2013: 35-46).

comprenderse mejor, desde el enfoque del pensamiento schopenhaueriano, la naturaleza de las ideas que laten en la novela y que pertenecen a su propio discurso, el que cualquier lector familiarizado con la misma puede reconocer.

Pues en “Heart of Darkness” la *causa* del sufrimiento es la propia naturaleza humana, es decir, el núcleo de nuestro ser, que equivale a la *voluntad* schopenhaueriana pero que en Conrad se manifiesta más bien como *oscuridad*. En las siguientes secciones se examinarán todos aquellos aspectos del pensamiento conradiano en “Heart of Darkness” que reflejan la influencia de la filosofía de Schopenhauer, pues esta es la que mejor ilumina las ideas centrales de la novela. No obstante, para concluir esta sección, destacamos dos aspectos éticos que se comprenden mejor desde la perspectiva budista que desde la filosofía de Schopenhauer.

En primer lugar, la actitud concentrada y meditativa de Marlow, enfatizada en los pasajes citados antes que conforman el motivo del Buda, así como su carácter responsable y moderado, se corresponden con los preceptos de la “vía media” del óctuple sendero budista. Este es un camino de salvación pragmática que contrarresta el sombrío pesimismo nihilista de la metafísica schopenhaueriana que, no obstante, como veremos después, es el que triunfa en la novela.

En segundo lugar, es llamativo tanto el odio visceral de Marlow por la mentira como el papel que esta juega en el momento culminante de la obra:

You know I hate, detest and can't bear a lie, not because I am straighter than the rest of us but simply because it appals me. There is a taint of death, a flavour of mortality in lies – which is exactly what I hate and detest in the world – what I want to forget. It makes me miserable and sick like biting something rotten would do (Y, 69).

La ética budista contempla entre sus preceptos principales el de no mentir¹⁴⁰. Sin embargo, el pesimismo se manifiesta aquí en que finalmente Marlow se ve abocado a mentir compulsivamente por Kurtz, y la mentira triunfa al final de la novela en el episodio de la entrevista con su prometida: ““The last word he pronounced was – your name”” (Y, 125). Se ofrece, por tanto, una visión amarga y escéptica que pone de manifiesto el valor relativo de la verdad y la dificultad para adherirse a ella de manera absoluta en un mundo sin inocencia¹⁴¹.

En conclusión, la relevancia del motivo del Buda en “Heart of Darkness” está ligada a la figura de Arthur Schopenhauer como el “Buda europeo”, lo que se corresponde estrechamente con la expresión utilizada por el narrador anónimo en su intervención al comienzo de la novela. Así, las posibles referencias budistas en “Heart of Darkness” se comprenden de hecho mucho mejor desde la óptica del pensamiento de Schopenhauer, muy próximo al discurso propio de la novela. La ironía del narrador anónimo en la frase: “he had the pose of a Buddha preaching in European clothes and without a lotus flower”, en alusión al símbolo del conocimiento y la iluminación en el budismo, apoya la hipótesis de un cierto escepticismo por parte de Conrad de que la mentalidad europea pueda abrazar los modos de pensamiento orientales.

Por el contrario, la filosofía de Schopenhauer guarda una relación íntima con su propia cosmovisión, como se argumenta en este trabajo. El mal metafísico que inunda las páginas de “Heart of Darkness” emana de la propia naturaleza del ser humano, de acuerdo a la metáfora central de la obra contenida en el título. Esto se corresponde con

¹⁴⁰ Véase, por ejemplo, el *Dhammapada*, 22: 306: “He who says what is not goes down the path of hell; and he who says he has not done what he knows well he has done. Both in the end have to suffer, because both sinned against truth” (p. 79).

¹⁴¹ También en el *Prasna Upanishad* leemos: “Mas aquellos en los que no existe engaño, falsedad o mala fe, que viven con firmeza, pureza y verdad, de ellos son las regiones del sol” (*Upanishads*, p. 119). Y, curiosamente, en el *Kena Upanishad* se lee: “Resplandece la luz de la verdad para quien lo ha conocido, mas para quien no lo ha conocido solo existen las tinieblas” (*Upanishads*, p.

la doctrina schopenhaueriana de la *voluntad* como la realidad metafísica, el núcleo de nuestro ser y la esencia del mundo. Por otro lado, desde el enfoque específico del significado del motivo del Buda, esa sería la revelación trascendental del viajero en su viaje solitario de iluminación. Tras estas consideraciones preliminares, en las páginas siguientes analizamos los aspectos de la obra en los que se manifiesta la influencia de la filosofía de Schopenhauer, cuya importancia es crucial para comprender el sentido de la misma.

7.3. La naturaleza humana y el ropaje de la civilización

Al hilo de lo argumentado en la sección anterior sobre el núcleo de la naturaleza humana como la raíz del mal, conviene destacar una de las ideas centrales exploradas en “Heart of Darkness”, retomada del relato de tema africano “An Outpost of Progress”. Se trata de la idea de que la auténtica naturaleza salvaje y predatoria del ser humano permanece parcialmente oculta bajo los controles propios de la civilización, mientras que rebrota en las colonias de la selva africana donde esos controles se relajan o desaparecen por completo:

Fresleven [...] thought himself wronged somehow in the bargain so he went ashore and started to hammer the chief of the village with a stick. Oh, it didn't surprise me in the least to hear this and at the same time to be told that Fresleven was the gentlest, quietest creature that ever walked on two legs. No doubt he was, but he had been a couple of years already out there engaged in the noble cause, you know, and he probably felt the need at last of asserting his self-respect in some way (Y, 49).

You can't understand? How could you – with solid pavement under your feet, surrounded by kind neighbours ready to cheer you or fall on you, stepping delicately between the butcher and the policeman, in the holy terror of scandal and gallows, and lunatic asylums – how can you imagine what particular region of the first ages a man's untrammelled feet may take him into by the way of solitude – utter solitude without a policeman – by the way of silence

107). No obstante, es altamente improbable que Conrad estuviese familiarizado con los *Upanishads*, si bien debió tener algún conocimiento indirecto de ellos a través de la lectura de Schopenhauer.

– utter silence where no warning voice of a kind neighbour can be heard whispering of public opinion. These little things make all the great difference (Y, 94).

Esta concepción del papel que cumplen las instituciones, costumbres y modos de organización social de las culturas civilizadas como control represor de los instintos primarios del hombre es deudora de los pensamientos de Schopenhauer expresados en algunos de sus escritos. En particular, compárese con este fragmento, que pertenece al ensayo “Zur Ethik”, contenido en el segundo volumen de *Parerga und Paralipomena* (1851):

Man is at bottom a savage, horrible beast. We know it, if only in the business of taming and restraining him which we call civilisation. Hence it is that we are terrified if now and then his nature breaks out. Wherever and whenever the locks and chains of law and order fall off and give place to anarchy, he shows himself for what he is. But it is unnecessary to wait for anarchy in order to gain enlightenment on this subject. A hundred records, old and new, produce the conviction that in his unrelenting cruelty man is in no way inferior to the tiger and the hyaena. [...] Details of this character belong, indeed, to the blackest pages in the criminal records of humanity. But, when all is said, it is the inward and innate character of man, this god *par excellence* of the Pantheists, from which they and everything like them proceed. In every man there dwells, first and foremost, a colossal egoism, which breaks the bounds of right and justice with the greatest freedom, as everyday life shows on a small scale, and as history on every page of it on a large. Does not the recognised need of a balance of power in Europe, with the anxious way in which it is preserved, demonstrate that man is a beast of prey, who no sooner sees a weaker man near him than he falls upon him without fail? and does not the same hold good of the affairs of ordinary life?

But to the boundless egoism of our nature there is joined more or less in every human breast a fund of hatred, anger, envy, rancour and malice, accumulated like the venom in a serpent's tooth, and waiting only for an opportunity of venting itself, and then, like a demon unchained, of storming and raging. [...] It is a fact, then, that in the heart of every man there lies a wild beast which only waits for an opportunity to storm and rage, in its desire to inflict pain on others, or, if they stand in his way, to kill them. It is this which is the source of all the lust of war and battle. In trying to tame and to some extent hold it in check, the intelligence, its appointed keeper, has always enough to do. People may, if they please, call it the radical evil of human nature – a name which will at least serve those with whom a word stands for an explanation. I say, however, that it is the will to live, which, more and more embittered by the

constant sufferings of existence, seeks to alleviate its own torment by causing torment in others. But in this way a man gradually develops in himself real cruelty and malice (*On Human Nature*, 18-23).

Citamos este extenso pasaje por su estrecha relación con la atmósfera característica e ideas centrales de “Heart of Darkness”. La civilización funciona como un mero ropaje que oculta la verdadera naturaleza predatoria del ser humano conforme a su esencia íntima, pero el fragmento ilustra a la perfección, además, las condiciones del terror impuesto por el colonialismo belga en el Estado Libre del Congo y las bajas pasiones desatadas allí tal como se reflejan en la obra maestra de Conrad. Teniendo en cuenta estas evidencias textuales, cabe postular el conocimiento por parte de Conrad de este ensayo de Schopenhauer. En este mismo sentido se pronuncia Knowles (1994: 102-106) en la conclusión de su artículo, que cita parte de este fragmento y encuentra en él no solo una anticipación de elementos fundamentales de la retórica de “Heart of Darkness”, sino ecos en detalles muy concretos del texto¹⁴².

7.4. Genio y locura

Tal como se ha señalado, la naturaleza intrínseca de nuestro propio ser es la raíz del mal y del sufrimiento tanto en la filosofía de Schopenhauer como en “Heart of Darkness”, de acuerdo a la metáfora central de la novela contenida en el título. La penetrante exploración de las “raíces de lo humano”¹⁴³ en “Heart of Darkness”

¹⁴² Cf. Knowles (1994: 103): “In a general way, the disconcerting mixture of unfettered pessimism, protest, and polemic here strongly anticipates the shiftingly elusive rhetoric of *Heart of Darkness*; more particularly, the Schopenhauerian approach to the barbarities of the slave trade employs a complex of bold myths and images closely parallel to Conrad’s “heart of darkness,” its culminating “horror”, diabolism, and perhaps even its illustrative “hyena” imagery”. La fuente más probable de Conrad es la traducción de T. Bailey Saunders de “Zur Ethik” y otros ensayos de los *Parerga und Paralipomena*, además de algunos escritos póstumos seleccionados por él mismo y publicados en el volumen *On Human Nature: Essays, Partly Posthumous, in Ethics and Politics* (Londres, Allen & Unwin, 1897 [véase Knowles, 1994: 78 n.9]).

¹⁴³ “Las raíces de lo humano” es el título del interesante ensayo de Mario Vargas Llosa sobre *El corazón de las tinieblas* incluido en *La verdad de las mentiras* (2002: 33-46), y que prefigura su propia novela *El sueño del celta* (2010).

encuentra su clímax en el dibujo de uno de los dos personajes protagonistas: el ambiguo y enigmático Kurtz. En este sentido, la caracterización de Kurtz es claramente deudora de la concepción schopenhaueriana del genio y su parentesco con la locura tal como se expone en *El mundo como voluntad y representación* (véase especialmente *WWI*, I, 253-255). Kurtz es explícitamente descrito en varias ocasiones como un “genio universal” (Y, 120) y, de hecho, aparece en sucesivas transformaciones y desde múltiples perspectivas como pintor, orador de gran talento, músico, pensador, humanista, escritor y político.

Sin embargo, el contacto directo con la vida selvática, lejos de los controles de la civilización, y su papel protagonista en los crímenes del imperialismo belga en el Estado Libre del Congo, hablan de una metamorfosis en la que la delgada línea que separa el genio de la locura se ha traspasado¹⁴⁴. La codicia y la vanidad hacen mella en él y se convierte en el líder de una tribu que lo adora como a un dios al que ofrecen sacrificios humanos, y la estación de Kurtz está decorada con cabezas sobre estacas. La locura de Kurtz se cifra en la posdata del “Informe para la Supresión de las Costumbres Salvajes” redactado por él, que tras la “apelación a todo sentimiento altruista”, reza así: “Exterminate all the brutes!” (Y, 95). En varios momentos del relato Marlow indica explícitamente que Kurtz se ha vuelto loco: “Why! He’s mad” (Y, 102); “but his soul was mad – being alone in the wilderness it had looked within itself and by Heavens! I tell you it had gone mad” (Y, 113-114).

Knowles (1994: 90) señala: “The close proximity of genius and madness in Schopenhauer’s life and work was so well-known in the 1890s that it would undoubtedly have been part of Conrad’s inherited mythology”. Respecto a esta cuestión,

¹⁴⁴ En la novela se insiste en que sobre Kurtz ha operado una transformación que lo ha convertido en un ser diferente: “The original Kurtz had been educated partly in England” (Y, 95); “The shade of the original Kurtz frequented the bedside of the hollow sham” (Y, 115).

Knowles hace referencia al legado schopenhaueriano en obras como *The Man of Genius* (1891), de Cesare Lombroso, *Degeneration* (1895), de Max Nordau o el ensayo de Ferdinand Brunetière “La Philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme” (1890)¹⁴⁵. No obstante, es también muy probable que Conrad tuviese conocimiento directo de las influyentes consideraciones de Schopenhauer sobre el genio y la locura en su obra principal, *El mundo como voluntad y representación*¹⁴⁶:

It is also well known that we seldom find great genius united with pre-eminent reasonableness; on the contrary, persons of genius are often subject to violent emotions and irrational passions. But the ground of this is not weakness of reason, but partly unwonted energy of that whole phenomenon of will – the man of genius – which expresses itself through the violence of all his acts of will, and partly preponderance of the knowledge of perception through the senses and understanding over abstract knowledge, producing a decided tendency to the perceptible, the exceedingly lively impressions of which so far outshine colourless concepts, that they take their place in the guidance of action, which consequently becomes irrational. Accordingly the impression of the present moment is very strong with such persons, and carries them away into unconsidered action, violent emotions and passions. Moreover, since, in general, the knowledge of persons of genius has to some extent freed itself from the service of will, they will not in conversation think so much of the person they are addressing as of the thing they are speaking about, which is vividly present to them; [...] Finally, they are given to soliloquising, and in general may exhibit certain weaknesses which are actually akin to madness. It has often been remarked that there is a side at which genius and madness touch, and even pass over into each other, and indeed poetical inspiration has been called a kind of madness [...] I shall not refrain from mentioning, that I have known some persons of decided,

¹⁴⁵ Existen pruebas de que Conrad conocía la obra de estos tres autores, por los que sentía una singular aversión. Brunetière fue editor de la revista *Revue des Deux Mondes*, de la que Marguerite Poradowska era colaboradora habitual, y en una carta a Poradowska de 1895 Conrad se refiere a él en estos términos: “Chère et bonne, Vous avez massacré ce pauvre livre! Et Brunetière – qui est le seul coupable – est aussi un imbécile. [...] Neanmoins j'aimerais bien abréger Brunetière disons: d'une tête. (L'imbécile!).” (CL, vol. 1, 201). Por lo demás, la suposición de Said (1966: 102) de que el primer contacto de Conrad con Schopenhauer fue a través del ensayo de Brunetière mencionado es infundada, tal como señala Hervouet (1990: 314 n. 93). Por otra parte, como afirma Knowles (1994: 77): “[Nordau] describes him [Schopenhauer] as having fathered the entire *fin de siècle* community of “the degenerate and insane,” his “predestined disciples.” En una carta del 22 de noviembre de 1898, Conrad escribe: “There is not the slightest doubt M. N. [Max Nordau] has understood my intention. He has absolutely detected the whole idea. This to me is so startling that I do not know what to think of myself now. However I am pleased. Praise is sweet no matter whence it comes” (CL, vol. 2, 121). Por último, Conrad satiriza las ideas pseudocientíficas de Cesare Lombroso en *The Secret Agent* (véase Watts, 1982: 95).

¹⁴⁶ Véanse también los capítulos “On Genius” y “On Madness” en los Complementos, el tercer volumen de *The World as Will and Idea* en la versión inglesa de Haldane y Kemp (WWI, III, 137-169).

though not remarkable, mental superiority, who also showed a slight trace of insanity. It might seem from this that every advance of intellect beyond the ordinary measure, as an abnormal development, disposes to madness (*WWI*, I, 253-255).

No resulta difícil comprobar que en esta reflexión general sobre la naturaleza del genio se condensan varios rasgos de la caracterización de Kurtz en “Heart of Darkness”. En primer lugar, la superioridad intelectual del genio lleva aparejada una especial vehemencia de la voluntad que culmina en pulsiones irracionales. En segundo lugar, la lectura del pasaje citado recuerda los monólogos de Kurtz sobre la verdad, la justicia o el amor que entusiasman al arlequín, “el último discípulo de Kurtz” (Y, 105)¹⁴⁷. Por último, al final del pasaje se alude a la anormalidad de la figura del genio que predispone a la locura, lo que se corresponde con nitidez con el personaje de Kurtz, ser deforme moralmente¹⁴⁸, cuya megalomanía y degeneración rayan lo monstruoso.

Así pues, aunque Knowles acierta al destacar la influencia indirecta de Schopenhauer en los diversos escritos de finales del siglo XIX que dan testimonio del enorme impacto del legado cultural schopenhaueriano en el *fin de siècle*, no hay que olvidar por ello la influencia directa de la obra del filósofo alemán en la recreación del tema del genio y la locura en “Heart of Darkness”. Ambos tipos de influencia sitúan la concepción del personaje de Kurtz como un “genio universal” abocado a la locura en un contexto inconfundiblemente schopenhaueriano.

¹⁴⁷ Knowles (1994) también establece interesantes paralelismos entre Kurtz como líder de fieles discípulos y el estatus del propio Schopenhauer en sus últimos años tal como se refleja en la biografía de William Wallace *Life of Arthur Schopenhauer* (1890), e incluso encuentra algunas semejanzas entre la biografía de Kurtz y la de Schopenhauer, ya que ambos son de origen alemán pero se habían “educado en parte en Inglaterra”.

¹⁴⁸ En cierto sentido, también físicamente, por su estatura: “Kurtz – Kurtz – that means short in German – don’t it? Well, the name was as true as everything else in his life – and death. He looked at least seven feet long” (Y, 106).

7.5. La vida como sueño

Arthur Schopenhauer era muy aficionado a la metáfora de la vida como sueño, que aparece repetidamente tanto en las obras publicadas en vida del autor como en sus escritos póstumos. Si nos circunscribimos a *El mundo como voluntad y representación*, la analogía de la vida y el sueño se analiza filosóficamente en profundidad en el párrafo 5 del libro primero. Merece la pena citar las palabras del propio Schopenhauer:

There is, however, one other possible origin of this question [the reality of the outer world], quite different from the purely speculative one which we have considered, a specially empirical origin, though the question is always raised from a speculative point of view, and in this form it has a much more comprehensible meaning than it had in the first. We have dreams; may not our whole life be a dream? Or more exactly: is there a sure criterion of the distinction between dreams and reality? between phantasms and real objects? The assertion that what is dreamt is less vivid and distinct than what we actually perceive is not to the point, because no one has ever been able to make a fair comparison of the two; for we can only compare the recollection of a dream with the present reality. [...] Kant's answer therefore could only run thus: - the *long* dream (life) has throughout complete connection according to the principle of sufficient reason; it has not this connection, however, with *short* dreams, although each of these has in itself the same connection: the bridge is therefore broken between the former and the latter, and on this account we distinguish them. But to institute an inquiry according to this criterion, as to whether something was dreamt or seen, would always be difficult and often impossible. For we are by no means in a position to trace link by link the causal connection between any experienced event and the present moment, but we do not on that account explain it as dreamt. Therefore in real life we do not commonly employ that method of distinguishing between dreams and reality. The only sure criterion by which to distinguish them is in fact the entirely empirical one of awaking, through which at any rate the causal connection between dreamed events and those of waking life, is distinctly and sensibly broken off. [...] Thus although individual dreams are distinguished from real life by the fact that they do not fit into that continuity which runs through the whole of experience, and the act of awaking brings this into consciousness, yet that very continuity of experience belongs to real life as its form, and the dream on its part can point to a similar continuity in itself. If, therefore, we consider the question from a point of view external to both, there is no distinct difference in their nature, and we are forced to concede to the poets that life is a long dream (*WWI*, I, 41-44).

Así, aunque Schopenhauer establece tanto un criterio teórico como uno empírico para distinguir la vida del sueño, reconoce la estrecha relación que vincula a ambos y la dificultad para diferenciarlos tanto en la esfera filosófica como en ciertos momentos de la vida real. Esta ambigüedad subsiste en la cuestión referente a la realidad del mundo externo, pues aunque Schopenhauer zanja la polémica en favor de la realidad del mundo que se ofrece a la intuición y al sano entendimiento, su propio sistema filosófico enseña la plena relatividad de la realidad del mundo en tanto representación de un objeto para un sujeto, pues esta no revela la realidad metafísica del mundo o *cosa en sí*.

En sus obras, Conrad comparte el gusto de Schopenhauer por la metáfora de la vida como sueño, pero el fragmento citado resulta ser de especial relevancia para la estética de “Heart of Darkness”. El pasaje clave de la novela en este sentido es el siguiente:

It seems to me I am trying to tell you a dream – making a vain attempt – because no relation of a dream can convey the dream-sensation, that commingling of absurdity, surprise and bewilderment in a tremor of struggling revolt, that notion of being captured by the incredible which is of the very essence of dreams... [...] No, it is impossible; it is impossible to convey the life-sensation of any given epoch of one’s existence – that which makes its truth, its meaning – its subtle and penetrating essence. It is impossible. We live, as we dream – alone... (Y, 70)

El pasaje explora la semejanza de la vida con el sueño hasta hacer la comparación del modo más explícito al final, pero hay dos aspectos principales que merecen ser destacados. Por un lado, la incomunicabilidad de la experiencia y la soledad del ser humano derivan en parte de la subjetividad radical de toda experiencia. Por otro lado, y en estrecha relación con el punto anterior, la angustia solipsista recorre todo el fragmento. La relevancia del pasaje antes citado de *El mundo como voluntad y representación* se advierte en que en ambos textos se examina la gran similitud entre la vida real y el sueño, así como la confusión resultante entre el sueño y el estado de vigilia. Por otra parte, además, se observa una misma urgencia por establecer la realidad

del mundo externo ante la amenaza del solipsismo. Asimismo, el carácter radicalmente subjetivo de toda experiencia y conocimiento resulta fundamental tanto en el pasaje de “Heart of Darkness” como en la filosofía schopenhaueriana, en la que cada consciencia individual es portadora del mundo como representación suya.

Por último, el pasaje citado se relaciona estrechamente con la carta a T. Fisher Unwin de agosto de 1896, en la que se percibe con claridad la influencia del fatalismo de Schopenhauer, a la vez que se compara la vida con los sueños de una manera muy similar a la del pasaje citado de “Heart of Darkness”. Se observa especialmente que en esta carta se alude a la causalidad que existe tanto en la vigilia como en los sueños, tal como lo hace Schopenhauer en el fragmento de su obra principal antes citado:

Everything is possible – but the note of truth is not in the possibility of things but in their inevitableness. Inevitableness is the only certitude; it is the very essence of life – as it is of dreams. A picture of life is saved from failure by the merciless vividness of detail. Like a dream it must be startling, undeniable, absurd and appalling. Like a dream it may be ludicrous or tragic and like a dream pitiless and inevitable; a thing monstrous or sweet from which You cannot escape. Our captivity within the incomprehensible logic of accident is the only fact of the universe (*CL*, vol. 1, 303).

En “Heart of Darkness” se dan otros pasajes que inciden en la similitud o confusión de la vida real y el sueño, por lo que la analogía del sueño y la vida se convierte en un motivo en la obra:

You lost your way on that river as in a desert and butted all day long against shoals trying to find the channel till you thought yourself bewitched and cut off for ever from everything you had known once – somewhere – far away – in another existence perhaps. There were moments when one’s past came back to one as it will sometimes when you have not a moment to spare to yourself; but it came in the shape of an unrestful and noisy dream remembered with wonder amongst the overwhelming realities of this strange world of plants and water and silence (*Y*, 77).

I’ve been telling you what we said – repeating the phrases we pronounced – but what’s the good. They were common everyday words, the familiar vague sounds exchanged on every

waking day of life – but what of that? They had behind them, to my mind, the terrific suggestiveness of words heard in dreams, of phrases spoken in nightmares (Y, 113).

En otro momento del relato también leemos: “a touch of fantastic vanity which fitted well with the dream-sensation that pervaded all my days at that time” (Y, 85-86). Finalmente, Marlow dice en un pasaje clave que analizaremos después: “I remained to dream the nightmare out to the end” (Y, 117). Estas son alusiones explícitas, pero no hay que olvidar que la atmósfera onírica y fantasmagórica se mantiene admirablemente durante toda la obra. El motivo de la vida como sueño resulta, por tanto, muy destacable en “Heart of Darkness”, y en su uso se advierte la influencia del pensamiento de Schopenhauer. El análisis de este motivo puede servir de introducción a los problemas sobre la apariencia y la realidad planteados en la novela, como veremos después.

7.6. La retórica de lo inescrutable

Uno de los aspectos más controvertidos de “Heart of Darkness”, y que ha suscitado mayor interés por parte de la crítica especializada, es la insistente retórica de lo inescrutable, misterioso e inexpresable que recorre sus páginas. Desde el comienzo del relato encontramos pasajes tan llamativos como este, donde se aprecia claramente el rasgo estilístico que F. R. Leavis bautizaría como *adjectival insistence*:

Land in a swamp, march through the woods, and in some inland post feel the savagery, the utter savagery had closed round him, all that *mysterious* life of the wilderness that stirs in the forests, in the jungles, in the hearts of wild men. There’s no initiation either into such *mysteries*. He has to live in the midst of the *incomprehensible*, which is also detestable (Y, 46 [énfasis añadido]).

La retórica de lo incomprensible aparece aquí asociada a la vida de la naturaleza salvaje, lo cual es muy relevante para nuestro estudio, como se comprenderá en el siguiente apartado de este capítulo. Lo mismo sucede más tarde, cuando Marlow relata su viaje en barco hacia África: “Watching a coast as it slips by the ship is like thinking

about an enigma. There it is before you – smiling, frowning, inviting, grand, mean, insipid or savage, and always mute with an air of whispering – Come and find out” (Y, 54). La colección de adjetivos que se ofrecen para describir el paisaje natural indica la dificultad hermenéutica para descifrar el enigma que este supone.

Ya se advierte que este recurso estilístico entraña una cierta extravagancia, que no ha pasado inadvertida a lectores y críticos. Pues el hecho mismo de concebir un paisaje natural como un enigma insondable contradice los hábitos de la consciencia ordinaria. La clave se halla en que se trata de una cuestión de trascendencia filosófica, en la que el contexto schopenhaueriano de la obra resulta crucial. Recuérdese que en la filosofía de Schopenhauer todo cuanto el principio de razón puede hacer es rastrear la conexión entre los fenómenos, pero se muestra impotente para determinar cualquier cuestión relativa al *por qué* o *para qué* de cualquier fenómeno natural. De ahí que estos sean siempre, desde esta perspectiva, un enigma insondable, puesto que su “esencia íntima” no corresponde al ámbito del fenómeno, donde impera la validez ilimitada del principio de razón, sino a la *cosa en sí*.

Este es el punto de vista de la filosofía de Schopenhauer que permite comprender cabalmente el sentido del uso de la retórica de lo inescrutable en “Heart of Darkness”. Por lo demás, también se observa en las citas anteriores el tono inquietante de opresiva amenaza que envuelve el misterio de la naturaleza. Este mismo tono se percibe en la célebre frase denostada por Leavis: “It was the stillness of an implacable force brooding over an inscrutable intention” (Y, 77). Como se ha señalado, la naturaleza intrínseca de los fenómenos naturales o su propósito último son inescrutables de acuerdo con la filosofía de Schopenhauer, lo que explicaría el sentido de esta frase tan debatida. En la misma línea cabe interpretar el siguiente pasaje, cargado de la sensación de opresivo misterio: “The woods were unmoved like a mask – heavy like the

closed door of a prison – they looked with their air of *hidden* knowledge, of patient expectation, of *unapproachable* silence” (Y, 103 [énfasis añadido]).

Estas consideraciones traen a colación el célebre juicio reprobatorio de F. R. Leavis sobre “Heart of Darkness”: “So we have an adjectival and worse than supererogatory insistence on ‘unspeakable rites’, ‘unspeakable secrets’, ‘monstrous passions’, ‘inconceivable mystery’, and so on” (Leavis, 1948: 206). Vemos que Leavis se refiere a la retórica de lo inescrutable que inunda la obra como un grave defecto estilístico, y añade: “The insistence betrays the absence, the willed ‘intensity’ the nullity. He is intent on making a virtue out of not knowing what he means” (Leavis, 1948: 207).

La cuestión planteada por Leavis se ha convertido en un problema clásico en los estudios conradianos, pues en cierto modo enfrenta aspectos fundamentales del estilo, el pensamiento y la recepción crítica de la novela. No obstante, si bien es cierto que la “insistencia adjetival” en “Heart of Darkness” resulta en algunos momentos redundante y excesiva, la suposición de que Conrad “no sabe lo que quiere decir” no hace justicia a la obra. Si nos ceñimos a la estilística, el recurso de la retórica de lo inescrutable puede muy bien considerarse un defecto, pero en el aspecto del pensamiento, que es el que nos interesa aquí, el recurso entronca con temas fundamentales de “Heart of Darkness” como parte del ambiente schopenhaueriano de la obra. De este modo, una lectura en clave schopenhaueriana de la retórica de lo incomprensible y la insistencia adjetival denunciada por Leavis ayuda a entender “qué quería decir” Conrad con la utilización de este recurso, si bien su abuso puede derivar en un defecto estilístico¹⁴⁹.

¹⁴⁹ En el índice de concordancias de “Heart of Darkness” realizado por Todd K. Bender, la palabra *mystery* en singular y plural figura un total de 15 veces, mientras que el adjetivo *mysterious* aparece 8 veces; el adjetivo *inscrutable* figura 4 veces, y los adjetivos *incomprehensible* y *inconceivable* aparecen 4 y 6 veces respectivamente (Bender, 1979: 215, 219, 294).

La retórica del enigma es característica del estilo de Conrad, pero muy especialmente en la etapa de la consagración y, de hecho, es un rasgo común notable en *The Nigger of the 'Narcissus'*, "Heart of Darkness" y *Lord Jim*¹⁵⁰. Por otra parte, la retórica de lo misterioso también suele acompañar los pasajes en los que se pone de manifiesto ese carácter criptográfico de "Heart of Darkness" que se tematiza en la obra de diversas formas. Un ejemplo llamativo lo constituye el libro del arlequín, escrito en ruso pero que, de modo significativo, Marlow cree en un primer momento que está escrito en lenguaje cifrado. Posteriormente Marlow descubre la verdad, en lo que constituye un ejemplo de "descodificación retardada"¹⁵¹:

Such a book being there was wonderful enough, but still more astounding were the notes pencilled in the margin, plainly referring to the text. I couldn't believe my eyes! They were in cipher! Yes, it looked like cipher. Fancy a man lugging with him a book of that description into this Nowhere and studying it – and making notes in cipher at that! It was an extravagant mystery (Y, 82).

Este episodio puede considerarse una *mise en abyme* de la obra en su conjunto, cuyas estrategias narrativas invitan al lector a un esfuerzo interpretativo de desciframiento análogo al evocado en este pasaje. Tanto la retórica de lo inescrutable que recorre la novela como su carácter criptográfico están estrechamente relacionados con la filosofía de Schopenhauer, que considera una incógnita el sentido intrínseco del

¹⁵⁰ Allon White (1981: 108-129) estudia la retórica del enigma en Conrad, con especial atención a "Heart of Darkness", y llega a la conclusión de que el objetivo de esta retórica es dotar a la narración de una aura artística y romántica de impenetrabilidad que oculte la pretenciosa vacuidad del discurso. Lo que White no señala es que la retórica del enigma de Conrad, precisamente en cuanto retórica, tiene un precedente significativo en el estilo de Schopenhauer. No obstante, este estilo es fiel reflejo de su pensamiento, según el cual todos los fenómenos son en última instancia inexplicables conforme a su esencia íntima; de modo análogo, la retórica de lo inescrutable en Conrad refleja su pensamiento como novelista filosófico, influido por Schopenhauer. Así, White afirma (1981: 110, 118): "The sea, the land, women, religion, nature, life, the unconscious, language itself, all present themselves to Conrad as radically unknowable. [...] The immensity of the forest and of the sea in Conrad is intimately related to the receding horizon which, as it vanishes towards the infinite, transforms the merely physical into the metaphysical".

¹⁵¹ La "descodificación retardada" (*delayed decoding*) es un término acuñado por Ian Watt que se refiere a la técnica impresionista típicamente conradiana que consiste en detallar las impresiones subjetivas de un hecho, normalmente en momentos caóticos de crisis, antes de que sean comprendidas e interpretadas en términos ordinarios y comunicables (véase Watt, 1979a: 174-179).

mundo de acuerdo a las formas de la representación, pero que creía haber dado con la solución del enigma del mundo al identificar la cosa en sí con la voluntad que mora en nuestro interior.

7.7. La metafísica de la naturaleza

Como en *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands*, la vida de la naturaleza vegetal cumple una importante función temática en “Heart of Darkness”, y recuerda la metafísica de la naturaleza descrita en el libro segundo de *El mundo como voluntad y representación*. En la ontología de la naturaleza schopenhaueriana, la voluntad es la cosa en sí oculta tras las manifestaciones de cada fenómeno natural, incomprensibles de cualquier otro modo conforme a su esencia íntima. La voluntad en la naturaleza es un poderoso impulso ciego hacia la vida, carente de cualquier fundamento racional. Esta voluntad metafísica que se manifiesta en la naturaleza es la misma que la del ser humano, pero se halla en lucha permanente en el mundo fenoménico por la discordia de la voluntad consigo misma según su esencia. En “Heart of Darkness” la naturaleza aparece, en múltiples pasajes, como una fuerza misteriosa, oscura y dotada de una voluntad propia en conflicto con el ser humano, que debe luchar por conquistarla o perecer ante su inmenso poderío: “Could we handle that dumb thing or would it handle us? I felt how big, how confoundedly big was that thing that couldn't talk and perhaps was deaf as well” (Y, 69).

El carácter negativo de la voluntad en la naturaleza en la metafísica de Schopenhauer se traslada a la vida natural en “Heart of Darkness”, y las frecuentes personificaciones de la naturaleza sugieren que está dotada de una voluntad propia: “And outside, the silent wilderness surrounding this cleared speck on the earth struck me as something great and invincible, like evil or truth, waiting patiently for the passing away of this fantastic invasion” (Y, 65). Las comparaciones utilizadas apuntan al aliento

metafísico que informa el pasaje, en el que la naturaleza parece tan indestructible como la voluntad en tanto cosa en sí de la filosofía de Schopenhauer. La estrecha relación que guarda la representación de la naturaleza en “Heart of Darkness” con la metafísica schopenhaueriana se torna más evidente en este pasaje:

Beyond the fence the forest stood up spectrally in the moonlight and through the dim stir, through the faint sounds of that lamentable courtyard, the silence of the land went home to one's very heart – its mystery, its greatness, the amazing reality of its concealed life (Y, 68).

Se advierte el uso de una retórica que remite a la distinción entre la naturaleza fenoménica y la cosa en sí oculta, ininteligible para la razón. Esta otra descripción de la naturaleza vegetal recuerda claramente las de las dos primeras novelas exóticas, y en ella se observa el ciego impulso de la naturaleza hacia la vida, su carácter indestructible y su hostilidad hacia el ser humano:

The great wall of vegetation, an exuberant and entangled mass of trunks, branches, leaves, boughs, festoons motionless in the moonlight, was like a rioting invasion of soundless life, a rolling wave of plants piled up, crested, ready to topple over the creek to sweep every little man of us out of his little existence. And it moved not. A deadened outburst of mighty splashes and snorts reached us from afar as though an ichthyosaurus had been taking a bath of glitter in the great river (Y, 73).

La alusión al ictiosauro, extinguido hace millones de años, en el contexto de la opresiva y exuberante vida vegetal descrita, que podría corresponder igualmente al período prehistórico, evoca la asombrosa tesis de Schopenhauer de que el tiempo solo atañe al fenómeno, y no a la cosa en sí. La naturaleza fenoménica del tiempo se sugiere en la atemporalidad del viaje de Marlow río arriba: “Going up that river was like travelling back to the earliest beginnings of the world, when vegetation rioted on the earth and the big trees were kings” (Y, 77).

Por otra parte, es evidente que el contexto darwiniano de “Heart of Darkness” tiene especial relevancia. Conrad integra en la ficción del relato las implicaciones más

pesimistas del darwinismo al mostrar la lucha despiadada por la supervivencia en la selva africana, así como la insignificancia del ser humano ante el vasto entorno natural que lo rodea. Además, hace uso de la teoría del evolucionismo cultural, hoy en día desechada por la antropología, en el viaje de Marlow río arriba, pero al mismo tiempo subvierte las categorías convencionales entre civilización y primitivismo hasta conseguir que el límite entre ambos se vuelva borroso. Finalmente, somete a una crítica sutil las ideas del darwinismo social¹⁵², al mostrar que es el director quien sale victorioso en la lucha predatoria entre los propios europeos en la selva, no por sus cualidades morales, sino por su salud física y su astucia maquiavélica para eliminar a Kurtz como rival; como también queda claro que, por su adaptación al entorno, la población nativa es mucho más “apta para la supervivencia” que los europeos¹⁵³.

Por ello, Cedric Watts afirma: “Even when Hardy’s novels are taken into account, *Heart of Darkness* has a more potently Darwinian atmosphere than any other major work of fiction” (Watts, 1977: 85). En efecto, como hemos visto, Conrad hace amplio uso de la teoría evolucionista y el darwinismo social, sobre todo para sustentar la crítica al imperialismo. Sin embargo, hay ciertos aspectos clave en los que el ambiente darwiniano y el contexto schopenhaueriano se solapan y coinciden, y en ellos este último resulta ser mucho más determinante de lo que tradicionalmente se ha destacado.

Para empezar, la ontología de la naturaleza desarrollada en el libro segundo de *El mundo como voluntad y representación* coincide con ideas fundamentales sobre la

¹⁵² El darwinismo social, en boga durante el último tercio del siglo XIX, traslada falazmente las investigaciones sobre la lucha entre especies y su evolución al ámbito sociológico. Esta corriente de pensamiento fue utilizada a menudo como justificación del imperialismo y el genocidio. Lord Salisbury, por ejemplo, se expresaba así en un discurso del que Conrad se burla abiertamente en una carta a Cunningham Graham: “The living nations will gradually encroach on the territory of the dying [...] It is not to be supposed that any one nation of the living nations will be allowed to have the profitable monopoly of curing or cutting up these unfortunate patients” (*The Times*, 5 de mayo de 1898, en Watts, 1977: 92). A propósito de la guerra de los Boers, Conrad le escribe a Graham en la carta del 19 de diciembre de 1899: “I should think Lord Salisbury’s dying nation must be enjoying the fun” (*CL*, vol. 2, 228).

evolución, la lucha y la supervivencia de las especies que estaban en el ambiente intelectual de la Inglaterra victoriana en el último tercio del siglo XIX, hasta el punto de que la obra de Schopenhauer puede considerarse un precedente en clave metafísica del darwinismo. Esto se aprecia con claridad en el siguiente pasaje:

The more developed Idea resulting from this victory over several lower Ideas or objectifications of will, gains an entirely new character by taking up into itself from every Idea over which it has prevailed a strengthened analogy. [...] Thus from the strife of lower phenomena the higher arise, swallowing them all up, but yet realising in the higher grade the tendency of all the lower. [...] No victory without conflict: [...] Thus everywhere in nature we see strife, conflict, and alternation of victory, and in it we shall come to recognise more distinctly that variance with itself which is essential to the will (WWI, I, 201-203).

En segundo lugar, tal como señala Watts, Conrad parece extraer las conclusiones más pesimistas del darwinismo, al evitar los pensamientos consoladores que el propio Darwin incorporó a sus descubrimientos en la conclusión de *El origen de las especies*¹⁵⁴. Pero al hacerlo, la actitud de Conrad se acerca mucho más al pensamiento de Schopenhauer, al admitir una teleología sin teología en el marco de un pesimismo metafísico específicamente ateo¹⁵⁵. Por otra parte, el ambiente predatorio e intrigante que reina entre los europeos en la selva africana, y que deriva en la conspiración contra

¹⁵³ Para más detalles sobre el contexto darwiniano de “Heart of Darkness”, véase Watts (1977: 85-92) y Hunter (1983: 15-90).

¹⁵⁴ Cf. *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* (1859): “It is interesting to contemplate an entangled bank, clothed with many plants of many kinds, with birds singing on the bushes, with various insects flitting about, and with worms crawling through the damp earth, and to reflect that these elaborately constructed forms, so different from each other, and dependent on each other in so complex a manner, have all been produced by laws acting around us. [...] Thus, from the war of nature, from famine and death, the most exalted object which we are capable of conceiving, namely, the production of the higher animals, directly follows. There is grandeur in this view of life, with its several powers, having been originally breathed into a few forms or into one; and that, whilst this planet has gone cycling on according to the fixed law of gravity, from so simple a beginning endless forms most beautiful and most wonderful have been, and are being, evolved” (*The Origin of Species*, p. 403).

¹⁵⁵ Cf. Bowers (2006: 131): “Rather than God, Marlow finds that nature is the almighty force in the world, a force that is supremely indifferent to man”. Por otra parte, Wollaeger insiste especialmente en el carácter religioso del anhelo de trascendencia metafísica en Schopenhauer y Conrad: “in both Conrad and Schopenhauer the metaphysical impulse threatens to spill over into a religious one” (Wollaeger, 1990: 55). Sin embargo, el sistema filosófico de Schopenhauer es explícita y enfáticamente ateo, y aunque Conrad podía sentir simpatía por el catolicismo asociado a la cultura polaca, de sus obras

Kurtz, también entronca con el tema hobbesiano del *homo homini lupus*, e igualmente emparentado con la misantropía típica de Schopenhauer y su concepción de la naturaleza humana¹⁵⁶. Por último, la visión de la naturaleza como una entidad volente y esencialmente maligna que se desprende de “Heart of Darkness” se halla también mucho más próxima al pensamiento de Schopenhauer, que gustaba de citar la sentencia de Aristóteles: “La naturaleza es demoníaca” (*De divinatione per somnum*, 2)¹⁵⁷. Compárese con estos pasajes de “Heart of Darkness”:

The earth seemed unearthly. We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there – there you could look at a thing monstrous and free (Y, 79).

I looked around, and I don't know why but I assure you that never, never before did this land, this river, this jungle, the very arch of this blazing sky, appear to me so hopeless and so dark; so impenetrable to human thought, so pitiless to human weakness (Y, 101).

Para concluir este apartado, cabe señalar que, tal como sucedía con la retórica de lo inescrutable, que a menudo aparece asociada a las personificaciones de la naturaleza, el abuso de este último recurso también produce una cierta pesadez en algunos momentos de la novela; se trataría del defecto estilístico bautizado por Ruskin en *Modern Painters* como “falacia patética”:

de ficción se desprende una cosmovisión atea coincidente con la de Schopenhauer, y sus convicciones ateas se expresan con toda claridad en su correspondencia.

¹⁵⁶ La frase *homo homini lupus* tiene su origen en Plauto (*Necedades*, II), y Schopenhauer suele hacerse eco de ella: “The truth is, we ought to be wretched, and we are so. The chief source of the serious evils which affect men is man himself: *homo homini lupus*. Whoever keeps this last fact clearly in view beholds the world as a hell, which surpasses that of Dante in this respect, that one man must be the devil of another. [...] In general, however, the conduct of men towards each other is characterised as a rule by injustice, extreme unfairness, hardness, nay, cruelty: an opposite course of conduct appears only as an exception. Upon this depends the necessity of the State and legislation, and upon none of your false pretences. But in all cases which do not lie within the reach of the law, that regardlessness of his like, peculiar to man, shows itself at once; a regardlessness which springs from his boundless egoism, and sometimes also from wickedness” (WWI, III, 378).

¹⁵⁷ Cf. *The World as Will and Idea*: “According to this, then, the world would be a theophany. But let one only look at it: this world of constantly needy creatures, who continue for a time only by devouring one another, fulfil their existence in anxiety and want, and often suffer terrible miseries, till at last they fall into the arms of death; whoever distinctly looks upon this will allow that Aristotle was right in saying: “ἡ φύσις δαιμόνια, ἀλλ’ οὐ θεῖα ἔστι” (*Natura daemonia est, non divina*), *De divinat.*, c. 2, p. 463; nay, he will be obliged to confess that a God who could think of changing Himself into such a world as this must certainly have been tormented by the devil” (WWI, III, 105-106).

And in the hush that had fallen suddenly upon the whole sorrowful land, the immense wilderness, the colossal body of the fecund and mysterious life seemed to look at her, pensive, as though it had been looking at the image of its own tenebrous and passionate soul (Y, 107)¹⁵⁸.

La personificación de la naturaleza la presenta como una entidad volente, enigmática y tenebrosa. Así, tanto la retórica de lo inescrutable como las personificaciones de la naturaleza constituyen recursos estilísticos que, si bien resultan cargantes por su abuso, están al servicio de discursos prominentes en la obra estrechamente relacionados con el pensamiento de Arthur Schopenhauer: el carácter incognoscible de la cosa en sí y la metafísica de la naturaleza desarrollada en el libro segundo de su obra capital.

7.8. Fenómeno y *cosa en sí*

La distinción schopenhaueriana entre fenómeno y *cosa en sí*, derivada de la filosofía de Kant, constituye una referencia fundamental en “Heart of Darkness”. Se trata de un aspecto clave para entender la dimensión filosófica de la novela, que arroja luz sobre múltiples pasajes y elementos del texto que siempre han llamado la atención de los críticos, pero que han sido objeto de muchos malentendidos. También en este sentido es dominante en la novela un discurso o retórica que se caracteriza por las constantes referencias a la realidad superficial, que se corresponde con el fenómeno, y a una verdad profunda y oculta que subyace como fundamento a las apariencias del mundo fenoménico: esta sería la *cosa en sí*.

Ya en la travesía en barco hacia el continente africano encontramos alusiones significativas a este respecto:

¹⁵⁸ Ruskin deja claro que estas “falacias patéticas”, aunque en todos los casos muestran una cierta debilidad en el pensamiento, solo constituyen defectos estilísticos cuando, como en este pasaje de “Heart of Darkness”, aparecen afectadas, frías e insinceras, sin expresar una emoción genuina (véase *Modern Painters*, vol. III, capítulo XII, “Of the Pathetic Fallacy”, pp. 161-177).

The idleness of a passenger, my isolation amongst all these men with whom I had no point of contact, the oily and languid sea, the uniform sombreness of the coast, *seemed to keep me away from the truth of things within the toils of a mournful and senseless delusion*" (Y, 54 [énfasis añadido]).

La frase destacada evoca el engaño del mundo aparential que mantiene oculta la realidad verdadera. Aquí solo se trata de una alusión que anticipa un discurso prominente en la obra, puesto que el pasaje se refiere ante todo a la comprensible sensación de extrañeza que embarga a Marlow durante la travesía. Pero en momentos posteriores del relato, el contraste entre la realidad fenoménica y la realidad metafísica figura explícita e inequívocamente. El pasaje en el que Marlow expresa su idea de la ética del trabajo es un buen ejemplo de ello:

No. I don't like work. I had rather laze about and think of all the fine things that can be done. I don't like work – no man does – but I like what is in the work – the chance to find yourself – your own reality – for yourself – not for others – what no other man can ever know. *They can only see the mere show – and can never tell what it really means* (Y, 72 [énfasis añadido]).

La frase destacada apunta claramente a la realidad del mundo fenoménico (*the mere show*) y el significado intrínseco, la "esencia íntima" que este oculta (*what it really means*). En esta ocasión, se observa además que la ética del trabajo proporciona un medio privado, subjetivo, de acceder a la verdad del sentido íntimo de la realidad fenoménica. De modo análogo, en la filosofía de Schopenhauer el conocimiento inmediato de nuestro propio ser como voluntad es el único camino posible o "pasadizo secreto" para trascender las formas de la representación y acceder así al conocimiento directo de la esencia del mundo.

No obstante, tal vez sea este el pasaje más revelador sobre la importancia de la distinción entre fenómeno y *cosa en sí* en "Heart of Darkness":

When you have to attend to things of that sort, to the mere incidents of the surface, the reality – the reality, I tell you – fades. The inner truth is hidden – luckily, luckily. But I felt it all the same, I felt often its mysterious stillness watching me at my monkey tricks [...] (Y, 77)

Marlow señala con insistencia que la “realidad” es algo distinto de lo que se manifiesta en la “superficie”. Como en la metafísica schopenhaueriana, la *cosa en sí* o esencia interior de los fenómenos (*the inner truth*) está oculta, y la elección del adverbio reduplicado (*luckily*) indica la naturaleza negativa de la *cosa en sí*. Por último, el carácter enigmático, incognoscible e inquietante de la realidad metafísica oculta bajo la superficie fenoménica asoma en la última frase del pasaje citado. Más adelante también leemos: “And I had to watch the steering, and circumvent those snags, and get the tin-pot along by hook or by crook. There was surface-truth enough in these things to save a wiser man” (Y, 80). Aquí se insinúa de nuevo la naturaleza espantosa de la realidad metafísica, de manera que la adhesión al fenómeno sirve de salvamento.

La retórica de la oposición entre la superficie del fenómeno y la verdad interior o profunda se vuelve insistente en la novela: “The essentials of this affair lay deep under the surface, beyond my reach and beyond my power of meddling” (Y, 82). Esta retórica coincide plenamente con el propio discurso filosófico de Schopenhauer, con su énfasis en la distinción entre el aspecto externo y la esencia interna de cualquier fenómeno, salvo en una excepción notable en el relato en la que se invierten los valores de esta dicotomía. Se trata de la caracterización de los relatos de Marlow que ofrece el narrador anónimo:

The yarns of seamen have an effective simplicity, the whole meaning of which lies within the shell of a cracked nut. But, as has been said, Marlow was not typical (if his propensity to spin yarns be excepted) and to him *the meaning of an episode was not inside like a kernel but outside*, enveloping the tale which brought it out only as a glow brings out a haze, in the likeness of one of those misty halos that, sometimes, are made visible by the spectral illumination of moonshine (Y, 45 [énfasis añadido]).

En este sentido, Knowles señala la influencia indirecta del pensamiento schopenhaueriano a través de la biografía de William Wallace del filósofo alemán: “[materialism] can at its best explain only the shell, not the kernel of nature: for it seems unaware that the light of revelation can come only from within” (*Life of Arthur Schopenhauer*, p. 95, *apud* Knowles, 1994: 93). Sin embargo, la misma expresión aparece en numerosas ocasiones en la versión inglesa de Haldane y Kemp de la obra principal de Schopenhauer, como en estos ejemplos:

The objective world, the world as idea, is not the only side of the world, but merely its outward side; and it has an entirely different side – the side of its inmost nature – its kernel – the thing-in-itself. (WWI, I, 59) Now, that the world schematises itself in the intellect in a manner which exhibits quite a different order of things from the absolutely true one, because it shows us, *not their kernel, but only their outer shell*, happens accidentally, and cannot be used as a reproach to the intellect [...]. (WWI, II, 370 [énfasis añadido]).

Así, Conrad adopta en “Heart of Darkness” la retórica de Schopenhauer que distingue entre la apariencia externa y el interior de los fenómenos. Esta retórica es propia de la obra de Schopenhauer, y la biografía de Wallace solo se hace eco de ella. Por otra parte, resulta difícil ver en el pasaje citado una crítica de Conrad a este aspecto del pensamiento de Schopenhauer, puesto que el discurso dominante de la novela coincide enteramente con él. En cambio, si nos fijamos en otros detalles del pasaje, se comprueba la existencia de nuevas afinidades con la filosofía schopenhaueriana.

Por un lado, la paráfrasis de Albert Guerard captura el sentido más profundo de este debatido pasaje: “The meaning of an episode consists not only in its intrinsic qualities, but also in the effort to perceive them” (Guerard, 1947: 68). Así pues, si la retórica del pasaje evoca la metafísica schopenhaueriana aunque invierta sus términos, el sentido del mismo entronca con el idealismo de Berkeley y Schopenhauer: la subjetividad radical de toda experiencia y conocimiento y la interdependencia del objeto y el sujeto. En el mismo sentido, en otro momento de la novela se evoca el final del

relato “La chevelure”, de Maupassant: “L’esprit de l’homme est capable de tout” (*Le Horla et autres récits fantastiques*, p. 146)¹⁵⁹. Conrad escribe: “The mind of man is capable of anything”, pero añade: “because everything is in it, all the past as well as all the future” (Y, 79-80). Se trata de una evocación de la doctrina schopenhaueriana de que cada sujeto es portador del mundo como representación suya, así como de la idealidad del tiempo. De hecho, a continuación leemos: “but truth – truth stripped of its *cloak* of time” (Y, 80 [énfasis añadido]).

Por otra parte, la atmósfera espectral del pasaje citado, que puede considerarse una poética de “Heart of Darkness”, anticipa de hecho el ambiente general que impregna el relato de Marlow. Este es un ejemplo que ilustra el ambiente fantasmagórico de la narración:

Still, one must look about sometimes; and then I saw this station, these men strolling aimlessly about in the sunshine of the yard. I asked myself sometimes what it all meant. They wandered, here and there with their absurd long staves in their hands like a lot of faithless pilgrims bewitched inside a rotten fence. The word ivory rang in the air, was whispered, was sighed. You would think they were praying to it. A taint of imbecile rapacity blew through it all like a whiff from some corpse. By Jove! I’ve never seen anything so unreal in my life (Y, 65).

El carácter espectral de Kurtz o, más exactamente, el modo en que se describe y caracteriza a este personaje, merece especial atención: “This initiated wraith from the back of Nowhere honoured me with its amazing confidence before it vanished altogether” (Y, 95); “He rose, unsteady, long, pale, indistinct like a vapour exhaled by the earth, and swayed slightly, misty and silent before me” (Y, 112), entre otros muchos ejemplos. Es por tanto destacable que se conciba en estos términos al personaje que supone el centro psicológico y culminación de la experiencia de Marlow, convertido así

¹⁵⁹ Véase Kirschner (1968: 214) y Hervouet (1990: 63).

en su *Doppelgänger* o doble fantasmal¹⁶⁰. En síntesis, la fantasmagoría predominante en el relato apunta al carácter relativo o ilusorio de la realidad del mundo fenoménico. Pues, tal como lo expresa Schopenhauer:

We wish to know the significance of these ideas; we ask whether this world is merely idea; in which case it would pass by us like an empty dream or a baseless vision, not worth our notice; or whether it is also something else, something more than idea, and if so, what (*WWI*, I, 143).

En “Heart of Darkness” se concibe la existencia como una pesadilla en un cuestionamiento permanente sobre lo que es real o irreal: “Now and then a boat from the shore gave one a momentary contact with reality” (*Y*, 54); “I’ve never seen anything so unreal in my life (*Y*, 65); “in a delicious sensation of having come upon something unmistakably real” (*Y*, 81-82). Por otro lado, la metáfora del velo reaparece con fuerza en “Heart of Darkness” como parte del intento por trascender las formas del fenómeno y alcanzar el conocimiento de lo que hay “más allá”, en el ámbito metafísico: “as though a veil had been removed from my eyes” (*Y*, 89); “It was as though a veil had been rent” (*Y*, 117).

Esta metáfora recuerda el “velo de Maya”, es decir, el mundo fenoménico en la filosofía de Schopenhauer, y suele aparecer en la obra como acompañamiento a la muerte de algún personaje, pues en “Heart of Darkness” el momento de la muerte permite al fin acceder a la realidad trascendente o metafísica que permanece velada en el fenómeno:

Only in the very last moment as though in response to some sign we could not see, to some whisper we could not hear, he frowned heavily, and that frown gave to his black death-mask an inconceivably sombre, brooding and menacing expression (*Y*, 91).

¹⁶⁰ Sobre el motivo del doble en “Heart of Darkness”, véanse especialmente Zabel (1945), Guerard (1958: 33-48) y Watts (1984: 82-84).

It was as though a veil had been rent. I saw on that ivory visage the expression of sombre pride, of ruthless power, of craven terror – of intense and hopeless despair. Did he live his life again in every detail of desire, temptation and surrender during that supreme moment of complete knowledge? He cried in a whisper at some image, at some vision, he cried out twice, a cry that was no more than a breath (Y, 117)

And perhaps in this is the whole difference; perhaps all wisdom and all truth and all sincerity are just compressed into that inappreciable moment of time in which we step over the threshold of the Invisible (Y, 118).

Así pues, la distinción schopenhaueriana entre fenómeno y *cosa en sí* supone una referencia inexcusable para comprender ciertos aspectos de “Heart of Darkness” que se hallan cargados de densidad filosófica. La obra presenta una pesadilla fantasmagórica que cuestiona la realidad absoluta de lo que se da como mero fenómeno. Sin embargo, se intuye la naturaleza espantosa de lo que terminará revelándose como la *cosa en sí* que subyace a las manifestaciones fenoménicas, como se verá en los apartados siguientes¹⁶¹.

7.9. El mal, el sufrimiento y la compasión

Por una parte, “Heart of Darkness” está ambientada en un lugar y tiempo histórico concretos: el Estado Libre del Congo de Leopoldo II de Bélgica en la última década del siglo XIX. Desde otra perspectiva, sin embargo, el uso de técnicas narrativas como la deliberada omisión de topónimos, la combinación de las descripciones

¹⁶¹ La relevancia de la distinción entre fenómeno y *cosa en sí* como parte del ambiente schopenhaueriano de “Heart of Darkness” ha sido destacada por Scheick (1990: 114-129). Respecto a la incognoscibilidad de la realidad metafísica, comenta: “The art of Marlow’s narrative does not identify the ultimate reality, for that reality is beyond human ken and is humanly experienced as an absence or hollowness” (Scheick, 1990: 123). Por otra parte, Morzinski (2002) hace una interesante lectura de “Heart of Darkness” en relación con el mito de la caverna platónico, como un viaje desde las sombras de la ilusión y el engaño en busca de la luz de la verdad: “In *Heart of Darkness*, over forty mentions of shadows and light in context with illusion and reality draw the reader unavoidably into making comparisons with Plato’s cave myth” (Morzinski, 2002: 228). Esta lectura es pertinente tratándose de una obra de tan amplia resonancia cultural como “Heart of Darkness”. Cabe apuntar en este sentido, dado que la novela de Conrad se contamina de la retórica y la metafísica de Schopenhauer, que el filósofo alemán fue un entusiasta admirador de Platón, y que su obra está impregnada de su particular visión del platonismo.

detalladas de escenas con abstracciones o el aliento metafísico general que inspira la obra contribuyen a crear una ilusión de universalidad y atemporalidad. Este rasgo distintivo de “Heart of Darkness” es interpretado como potenciador de la capacidad subversiva y crítica del texto o como factor de deshumanización de las víctimas africanas del imperialismo europeo, según el enfoque de cada crítico¹⁶². En este sentido, “Heart of Darkness” constituye una meditación pesimista sobre la condición humana que aspira a trascender los límites espacio-temporales del relato y a plasmar aspectos esenciales de la existencia, lo que se corresponde con las ideas expuestas en el Prefacio a *The Nigger of the ‘Narcissus’*, que muestran el influjo de la teoría estética de Schopenhauer.

Estas consideraciones preliminares conducen a observar que la concepción de la existencia humana y de las condiciones de explotación y crueldad tal como se reflejan en “Heart of Darkness” refleja la influencia del pensamiento de Arthur Schopenhauer en su plasmación estética. El relato se tiñe de una atmósfera schopenhaueriana inconfundible en la exploración de temas como la raíz del mal, la crueldad y el sufrimiento, y el valor de la compasión.

En primer lugar, ya se ha señalado que de la novela se desprende una visión pesimista de la naturaleza humana, de manera que la raíz del mal se halla en el núcleo de nuestro propio ser, lo que en la filosofía de Schopenhauer se identifica con la

¹⁶² La primera postura la refleja el juicio del propio E. D. Morel, cofundador de la Asociación para la Reforma del Congo junto a Roger Casement, quien considera “Heart of Darkness” como “the most powerful thing ever written on the subject” (véase Hawkins, 1981). La dimensión mítica y universal de la obra como factor de su canonización se refleja, además, en la posición de Albert Guerard: “[“Heart of Darkness” is] a *Pilgrim’s Progress* for our pessimistic and psychologizing age” (Guerard, 1958: 33). La postura crítica opuesta la representa el no menos influyente juicio de Chinua Achebe: “Africa as setting and backdrop which eliminates the African as human factor. Africa as a metaphysical battlefield devoid of all recognizable humanity, into which the wandering European enters at his peril. [...] And the question is whether a novel which celebrates this dehumanization, which depersonalizes a portion of the human race, can be called a great work of art. My answer is: No, it cannot” (Achebe, 1977: 788).

voluntad metafísica¹⁶³. No cabe duda de que “Heart of Darkness” está impregnada de un sentido del mal como entidad metafísica¹⁶⁴, algo que Marlow sugiere en las etapas iniciales de su periplo al encarnar el mal en la figura metafórica de diversos demonios:

I’ve seen the devil of violence, and the devil of greed, and the devil of hot desire; but by all the stars these were strong, lusty, red eyed devils that swayed and drove men – men, I tell you. But as I stood on this hillside I foresaw that in the blinding sunshine of that land I would become acquainted with a flabby, pretending, weak-eyed devil of a rapacious and pitiless folly (Y, 57).

Este mal metafísico se traduce, al manifestarse en el mundo fenoménico, en el horror y la crueldad de la explotación colonial, cuyas víctimas aparecen así descritas:

Black shapes crouched, lay, sat between the trees, leaning against the trunks, clinging to the earth, half coming out, half effaced within the dim light, in all the attitudes of pain, abandonment and despair. [...] They were dying slowly – it was very clear. They were not enemies, they were not criminals, they were nothing earthly now, nothing but black shadows of disease and starvation lying confusedly in the greenish gloom (Y, 58).

Near the same tree two more, bundles of acute angles, sat with their legs drawn up. One, with his chin propped on his knees, stared at nothing in an intolerable and appalling manner. His brother phantom rested its forehead as if overcome with a great weariness; and all about others

¹⁶³ Según Kirschner (1968: 272): “Conrad, like Schopenhauer, found the will at the root of suffering and evil”. Respecto a “Heart of Darkness”, sin embargo, Kirschner observa una posible coincidencia estilística entre un pasaje de la novela y un fragmento de la versión inglesa de 1889 del escrito *Sobre la voluntad en la naturaleza*, pero deja sin explorar los múltiples aspectos en que se refleja la influencia de Schopenhauer en la novela de manera más clara y menos remota (véase Kirschner, 1968: 270).

¹⁶⁴ La extraña metáfora de “los hombres huecos”, que T. S. Eliot recuperaría en su poema “The Hollow Men” (1925) para apuntar a la vacuidad espiritual del mundo moderno, alcanza su máxima expresión en este pasaje de “Heart of Darkness”: “I think it had whispered to him things about himself which he did not know, things of which he had no conception till he took counsel with this great solitude – and the whisper had proved irresistibly fascinating. It echoed loudly within him because he was hollow at the core...” (Y, 104). Esta metáfora ha resultado desconcertante en la tradición crítica de la recepción de la novela; pues como observa Guerard: “Perhaps the chief contradiction of “Heart of Darkness” is that it suggests and dramatizes evil as an active energy (Kurtz and his unspeakable lusts) but defines evil as vacancy” (Guerard, 1958: 37). En efecto, la concepción del mal como vacuidad contradice tanto los esquemas del pensamiento metafísico schopenhaueriano como las tradiciones orientales (en particular, del *Tao Te King* chino, al que Schopenhauer también suele aludir, se desprende una inequívoca visión del mal como actividad y del bien como pasividad). No obstante, la contradicción es interna en la novela, tal como señala Guerard, pues el mal se dramatiza en ella como actividad volitiva más que como vacuidad. A pesar de todo, la metáfora de “los hombres huecos” podría tener sentido en relación con la metafísica de la *oscuridad* conradiana, pues aunque esta es *algo* y, más aún, constituye la esencia del mundo para Conrad, también participa de la *nada* y la vacuidad es uno de sus atributos (véase Miller, 1966: 13-39).

were scattered in every pose of contorted collapse as in some picture of a massacre or a pestilence (Y, 59).

Marlow comenta: “You know I am not particularly tender” (Y, 57), pero precisamente el comentario alerta sobre la importancia que adquiere el tema de la compasión en este momento del relato. El propio Marlow realiza un acto de compasión al ofrecerle una galleta a uno de los moribundos: “I found nothing else to do but to offer him one of my good Swede’s ship’s biscuits I had in my pocket” (Y, 58). El concepto de *compasión* schopenhaueriana es relevante aquí, pues el acto de Marlow es fruto de una bondad genuina de su carácter, no de la reflexión; y si bien la aparente futilidad del gesto es abrumadora, la marcada dimensión metafísica de “Heart of Darkness” apunta en otra dirección¹⁶⁵.

En este punto, conviene recordar la parodia de la superación del *principium individuationis* que Conrad ejecuta en “An Outpost of Progress”, el otro relato de tema africano (véase el segundo apartado del capítulo 5). Esta parodia invitaba a pensar que Conrad adoptaba una actitud crítica respecto a la renuncia de la individualidad predicada por Schopenhauer en su sistema ético. Desde esa perspectiva, la parodia prefigura la ética bosquejada en *The Nigger of the ‘Narcissus’*, y resulta de hecho

¹⁶⁵ Scheick (1990: 114-129) también considera relevante el concepto de *compasión* schopenhaueriana en el análisis de “Heart of Darkness”, aunque es conveniente hacer algunas precisiones en este sentido. Scheick afirma: “Marlow’s ‘ascetic aspect. ... with arms dropped, the palms of hands outwards’ [...] evidences the disposition of the Schopenhauerian saint, whose particular mode of compassion keeps him at the periphery of human existence, at once subjectively involved in and somewhat objectively detached from the misery of conscious life. [...] His [Marlow’s] early efforts to be compassionate suggest a Christian-humanist point of view, but eventually he arrives at a Schopenhauerian perspective” (Scheick, 1990: 119). Sin embargo, la *compasión* como vía de salvación tal como la define Schopenhauer en su obra capital no se diferencia en nada de la compasión cristiana; lo único que dota de originalidad la definición de este concepto es la fundamentación metafísica que se hace del mismo, al ofrecer una explicación de lo que en la doctrina cristiana solo se da como dogma, y que subyacería en la doctrina y la práctica ascética cristiana. La compasión schopenhaueriana emana principalmente de la no distinción entre el yo y los demás, y por tanto se caracteriza menos por la serenidad contemplativa (por no hablar del distanciamiento o la indiferencia) que por la renuncia al interés personal y la entrega absoluta a los demás. La redefinición que hace Scheick del concepto de compasión schopenhaueriana se debe en parte a la confusión generada por la actitud ambigua del propio Schopenhauer, al prescribir una ética de la salvación en su obra capital y una ética de valor meramente privado distinta a esta en diversos escritos;

coherente con la posición ética general de Conrad respecto a la individualidad y su rechazo del autosacrificio y la abnegación desmedida. Sin embargo, la atmósfera de “Heart of Darkness” está tan impregnada del pesimismo metafísico schopenhaueriano que el énfasis ético sufre una leve variación como resultado de ello¹⁶⁶.

Pues en “Heart of Darkness” Conrad adopta la distinción entre fenómeno y *cosa en sí*, como se analizó en el apartado anterior, y no está lejos del monismo schopenhaueriano, según el cual existe un único ser como entidad negativa que se multiplica ilusoriamente en la diversidad de los fenómenos. Desde esta perspectiva metafísica, los oprimidos y los opresores en “Heart of Darkness” serían en realidad un único ser que sufre como resultado de la discordia de la *cosa en sí* consigo misma¹⁶⁷. De este modo, la crueldad de Kurtz y los peregrinos triunfa, pero la futilidad de la actitud compasiva de Marlow podría corresponder solo al fenómeno y retener intacta la trascendencia de su significado ético.

Aunque esta última consideración tiene un carácter especulativo, la lectura metafísica de “Heart of Darkness” explica en parte la dificultad a la que se han enfrentado los críticos al establecer la lectura política de la obra, con las disensiones resultantes. Pues la consecuencia natural de entender la opresión, el mal y el sufrimiento como necesidad metafísica es la de abandonar las cuestiones estrictamente históricas y

así como a las múltiples versiones éticas y estéticas del decadentismo y el *fin de siècle* influidas por el pensamiento de Schopenhauer.

¹⁶⁶ Así, Ressler (1988: 142-143) observa: “The treatment of the imposture motif suggests further that identity can never be assured, that a sounder basis for authenticity may lie in some version of selflessness, in a commitment to moral truth and spiritual values rather than to the realm of action. The Buddha image of Marlow as voice that frames the narrative proper points in this direction”.

¹⁶⁷ El monismo de Schopenhauer es claramente deudor de las enseñanzas de la *Bhagavad Gita* hindú y de los *Upanishads*: “Quien piensa que mata y quien piensa que es matado no conoce cómo actúa la verdad. Lo eterno en el hombre no puede matar: lo eterno en el hombre no puede morir” (*Bhagavad Gita*, 2:19, p. 83); “Si el asesino piensa que mata y si el asesinado piensa que muere, ninguno de los dos conoce los caminos de la verdad. Lo Eterno en el hombre no puede matar; lo Eterno en el hombre no puede morir” (*Katha Upanishad*, p. 83). El célebre poema “Brahma” de Emerson se inspira en esta doctrina: “If the red slayer think he slays,/ Or if the slain think he is slain,/ They know not well the subtle ways/ I keep, and pass, and turn again” (*Selected Essays, Lectures, and Poems*, p. 376).

políticas al ámbito del fenómeno¹⁶⁸, para proseguir la indagación trascendente por la que transita el relato tras las primeras etapas del viaje¹⁶⁹. Esta perspectiva ofrece una explicación parcial de dos cuestiones muy debatidas entre los críticos desde la década de 1970. Por un lado, la existencia de cierta indefinición o falta de crítica rotunda al imperialismo; por otro, la representación negativa de muchos de los personajes africanos, víctimas de la explotación europea, pues la naturaleza humana estaría corrupta en su raíz esencial o metafísica, sin hacer distinción entre víctimas y verdugos¹⁷⁰.

7.10. La metafísica de la oscuridad

Aunque no cabe duda de que Conrad sentía interés por el concepto de la voluntad schopenhaueriana, en “Heart of Darkness”, como en algunas otras obras

¹⁶⁸ Cf. *On Human Nature*, p. 64: “Everywhere and at all times there has been much discontent with governments, laws and public regulations; for the most part, however, because men are always ready to make institutions responsible for the misery inseparable from human existence itself; which is, so to speak mythically, the curse that was laid on Adam, and through him on the whole race”. Por supuesto, la convicción de Schopenhauer de la existencia de una necesidad metafísica del mal, la injusticia y la miseria se basa en última instancia en la comprobación empírica de que estos no han dejado de comparecer en ninguna sociedad ni período histórico.

¹⁶⁹ Refiriéndose al difuso mensaje antiimperialista de “Heart of Darkness”, Conrad le escribe a Graham en febrero de 1899: “I am simply in the seventh heaven to find you like the *H of D* so far. You bless me indeed. Mind you don’t curse me by and bye for the very same thing. There are two more instalments in which the idea is so wrapped up in secondary notions that You – even You! – may miss it. And also You must remember that I don’t start with an abstract notion. I start with definite images and as their rendering is true some little effect is produced. So far the note struck chimes in with your convictions – mais après? There is an après. But I think that if you look a little into the episodes you will find in them the right intention though I fear nothing that is practically effective. Somme toute c’est une bête d’histoire qui aurait pu être quelque chose de très bien si j’avais su l’écrire” (*CL*, vol. 2, 157-158).

¹⁷⁰ De hecho, de aquí derivan dos objeciones cruciales que pueden plantearse a las tesis de Achebe. En primer lugar, la novela no deshumaniza a los africanos en tanto los caracteriza individualmente, no como portadores de los rasgos estereotipados de la raza (hechas todas las salvedades propias del abismo histórico que separa nuestro tiempo del de Conrad). Así, unos personajes son más positivos que otros; el “chico del director” contrasta, por ejemplo, con los negros que reman en la orilla, y si el retrato de conjunto que emerge no es muy halagüeño, aún lo es menos el de los blancos. Por otra parte, Achebe tiende a ridiculizar el gesto de Marlow al reconocer la humanidad común de todas las razas y sociedades, lo cual es muy comprensible desde la perspectiva del novelista nigeriano; pero el anacronismo de sus críticas se manifiesta aquí en toda su magnitud, pues este reconocimiento no era en absoluto una cuestión baladí en 1899. Como sugiere Firchow en su documentada monografía, el tema principal de “Heart of Darkness” gira en torno a la pregunta: “what is it that makes human beings human?” (Firchow, 2000: 120). En una carta a Casement de 1903, Conrad expresa su posición con claridad en términos muy afines al pensamiento schopenhaueriano: “The black man shares with us the conscience of the universe we live in – no small burden” (*CL*, vol. 3, 96). Así, la insistencia de Marlow en

anteriores, ensaya la recreación literaria de la *oscuridad* como la *cosa en sí* o realidad metafísica. Esta revelación se produce gradualmente en los últimos momentos del relato: “I felt an intolerable weight oppressing my breast, the smell of the damp earth, the *unseen* presence of victorious corruption, the darkness of an impenetrable night...” (Y, 109 [énfasis añadido]). Cuando Marlow se dirige a la casa de la prometida de Kurtz, ya de regreso en Europa tras su *catábasis* de iluminación, la intuición de la oscuridad como realidad metafísica le acompaña:

The vision seemed to enter the house with me, the stretcher, the phantom bearers, the wild crowd of obedient worshippers, the gloom of the forests, the glitter of the reach between the murky bends, the beat of the drum regular and muffled like the beating of a heart, the heart of a conquering darkness (Y, 121).

Tal como sucedía en “The Return”, esta visión reveladora de la oscuridad como la realidad metafísica adquiere una gran intensidad al final del relato, en el momento culminante de la entrevista con la prometida de Kurtz: “the whisper of a voice speaking from beyond the threshold of an eternal darkness” (Y, 124). A continuación leemos:

‘Yes, I know,’ I said with something like despair in my heart but bowing my head before the faith that was in her, before that great and saving illusion that shone with an unearthly glow in the darkness, in the triumphant darkness from which I could not have defended her – from which I could not even defend myself (Y, 124).

El contexto del pasaje sugiere que la palabra *illusion* no indica únicamente esperanza o fe en valores y creencias en última instancia engañosas, sino que apunta directamente al carácter ilusorio o engañoso del mundo fenoménico ante el triunfo de la oscuridad metafísica que todo lo envuelve. La novela concluye precisamente con la reverberación de esta metafísica de la oscuridad: “seemed to lead into the heart of an immense darkness” (Y, 126).

expresar el vínculo que une a diferentes razas y culturas también entronca con la ética de Schopenhauer, basada en la eliminación de las fronteras que separan el yo de los demás.

No cabe duda de que las últimas palabras de Kurtz: “The horror! The horror!” (Y, 117) deben buena parte de su fuerza y su resonancia cultural a su nivel de significación más amplio y filosófico, y corresponden a la visión de la oscuridad metafísica en el umbral de la muerte¹⁷¹. El propio Marlow ofrece esta interpretación del sentido de las palabras de Kurtz:

Since I had peeped over the edge myself I understand better the meaning of his stare that could not see the flame of the candle but was wide enough to embrace the whole universe, piercing enough to penetrate all the hearts that beat in the darkness. He had summed up – he had judged. ‘The horror!’ He was a remarkable man (Y, 118).

Miller (1966) desarrolla en profundidad la tesis de la oscuridad como entidad metafísica en el pensamiento conradiano, y aunque no relaciona esta idea con la filosofía de Schopenhauer, su propia descripción de la oscuridad conradiana se lee como una versión derivada de la *cosa en sí* del pensador alemán:

But darkness is more than the origin from which things come, and the end toward which they go. It is a metaphysical entity. [...] *The darkness is present at every moment and in every thing and person, underlying them as their secret substance*, but also denying them as formlessness denies form, or as impersonality denies personality (Miller, 1966: 28 [énfasis añadido]).

Así pues, la *oscuridad* es para Conrad la realidad metafísica como esencia del universo, y constituye su propia versión del monismo schopenhaueriano de la *voluntad* como *cosa en sí* que se manifiesta en el mundo fenoménico de la representación¹⁷².

¹⁷¹ Como es sabido, Eliot tenía la intención de utilizar el episodio de la muerte de Kurtz y sus últimas palabras como epígrafe para el poema *The Waste Land* (1922), pero fue disuadido por Ezra Pound, quien dudaba de que Conrad fuera “weighty enough to stand the citation” (Paige, ed., 1951: 234). Es probable que el tiempo haya demostrado que Eliot tenía razón y Pound se equivocaba.

¹⁷² Bonney (1980: 4) se muestra crítico con lo que considera una simplificación de Miller: “The rhetoric of paradox that Miller adopts in order to discuss Conrad’s metaphysics seems inappropriate to the portrayal of a consistent ontic darkness, since one might logically expect such consistency to be accessible to more conventional prose and more sharply defined categorization. [...] Miller rightly tries to circumscribe the most bleak of Conrad’s attitudes the only way he can, by indicating the extremities of the darkness through the flash that engenders it as antitheses coincide. But in the process Miller makes Conrad seem more consistent than he is”. Sin embargo, Bonney señala la relación entre Schopenhauer y la metafísica nihilista de Conrad, al citar el final del primer volumen de *The World as Will and Idea*: “Such a concept as this is probably the systole of Conrad’s heart of darkness” (Bonney, 1980: 8).

No obstante, tal como en la filosofía de Schopenhauer cada individuo es portador de todo el universo como representación suya y manifestación de su propia voluntad como lo único existente, también “Heart of Darkness” es una exploración de la subjetividad radical de la experiencia y el conocimiento que culmina en una meditación sobre el sentido de la existencia individual del ser humano. Acaso sea este el pasaje más sublime de la obra:

I remained to dream the nightmare out to the end and to show my loyalty to Kurtz once more. Destiny. My destiny! Droll thing life is – that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose. The most you can hope from it is some knowledge of yourself – that comes too late – a crop of unextinguishable regrets. I have wrestled with death. It is the most unexciting contest you can imagine. It takes place in an impalpable greyness with nothing underfoot, with nothing around, without spectators, without clamour, without glory, without the great desire of victory, without the great fear of defeat, in a sickly atmosphere of tepid scepticism, without much belief in your own right, and still less in that of your adversary. If such is the form of ultimate wisdom, then life is a greater riddle than some of us think it to be (Y, 117-118).

El motivo de la existencia como una pesadilla con el que arranca la reflexión desemboca en una concepción nihilista de la vida humana¹⁷³. Como en la filosofía de Schopenhauer, la futilidad de la vida es plena, y esta carece de sentido o finalidad alguna, como no sea la del autoconocimiento y abandono de la voluntad de vivir. Se observa también con claridad que Conrad adopta una posición fatalista que coincide enteramente con la de Schopenhauer: “esa misteriosa disposición de lógica implacable para un propósito vano” es la cadena causal schopenhaueriana, por la que cada causa

Roussel, en su monografía titulada precisamente *The Metaphysics of Darkness* (1971), también sugiere: “The discovery of the darkness cannot be treated as if it were itself a nightmare from which man could awake and return to his everyday existence” (Roussel, 1971: 75). Por otro lado, Bruce Harkness (2000: 41-46) argumenta que Marlow aprende a través de Kurtz que el mal o el horror están en todo, y que de este insoportable conocimiento trascendente surge la necesidad de la mentira y el autoengaño; la ética del trabajo y la solidaridad es un paliativo efectivo pero ilusorio. A este nivel de interpretación Harkness lo denomina el contenido “espiritual” de la novela; Wollaeger (1990) destaca la importancia de la “teología negativa” tanto en Conrad como en Schopenhauer.

¹⁷³ El pasaje también recuerda el célebre monólogo de Macbeth: “It is a tale/ Told by an idiot, full of sound and fury, / Signifying nothing” (*Macbeth* V. v. 26-28).

conlleva inexorablemente su efecto y lo presupone. Por último, la concepción de la existencia como un acertijo o enigma insondable, con la que concluye el pasaje citado, también remite al pensamiento de Schopenhauer¹⁷⁴. El sombrío pesimismo que impregna el pasaje es aún más destacable si consideramos su carácter autobiográfico, pues es altamente probable que Conrad esté rememorando sus propias sensaciones al regresar a Europa tras su amarga aventura africana, desencantado y gravemente enfermo¹⁷⁵.

7.11. Conclusión

El análisis precedente permite comprender lo acertada que resulta la afirmación de Scheick (1990: 115): “Quite possibly *Heart*, like *Jude* in Hardy’s canon, is Conrad’s most pronounced experiment in Schopenhauerian aesthetics”. En “Heart of Darkness” se da la coexistencia de múltiples y diversas ideas procedentes de la filosofía de Schopenhauer que confluyen hacia la creación de una atmósfera, o una estética en palabras de Scheick, que impregna todo el relato. Una vez que se toma como referencia de análisis, el pensamiento de Schopenhauer proporciona una óptica desde la que se pueden comprender, o al menos situar adecuadamente en su contexto filosófico, numerosos aspectos de la novela de Conrad que han sido objeto de controversia y confusión en la historia de su recepción crítica. La mayoría de los elementos del texto que reflejan la falta de claridad u “oscuridad” estilística denostada por críticos como E. M. Forster, F. R. Leavis o Harold Bloom pertenecen al contexto schopenhaueriano de la

¹⁷⁴ Véase, por ejemplo, *WWI*, I, 197: “The content of nature is supplanted by its form, everything is ascribed to the circumstances which work from without, and nothing to the inner nature of the thing. Now if it were possible to succeed by this method, a problem in arithmetic would ultimately, as we have already remarked, solve the riddle of the universe”. En la Nota del Autor a *The Mirror of the Sea*, Conrad también declara: “I have been understood as completely as it is possible to be understood in this, our world, which seems to be mostly composed of riddles” (*The Mirror of the Sea*, 38).

¹⁷⁵ Cf. *A Personal Record*: “I arrived at that delectable capital Boma, where before the departure of the steamer that was to take me home I had the time to wish myself dead over and over again with perfect sincerity” (*PR*, 27). El tono de esta reminiscencia es más irónico y frívolo, al corresponder a un

obra¹⁷⁶. Los defectos estilísticos de “Heart of Darkness” reconocidos por la crítica se deben en su mayoría a una insistencia exagerada y redundante en ciertos discursos, sobre todo en el ámbito de la retórica de lo inescrutable e inexpressable y en la metafísica de la naturaleza; pero por lo demás la dimensión filosófica que proporciona el contexto schopenhaueriano se halla perfectamente integrada en el relato, sin ninguna fisura temática destacable.

El pesimismo metafísico schopenhaueriano constituye el amplio marco filosófico en el que Conrad sitúa esta narración parcialmente autobiográfica. El epistolario de Conrad, especialmente en el período 1890-1898, demuestra el grado de absorción de la filosofía de Schopenhauer en sus propios esquemas vitales y cognitivos, a semejanza del modo en que se refleja en “Heart of Darkness” en el ámbito de la ficción. Esto permite postular que el pesimismo metafísico schopenhaueriano ofrecía a Conrad un marco de pensamiento en el que situar y definir la difícil experiencia personal de su estancia en el Congo en 1890, así como la plasmación estética de esta en la novela. El ambiente onírico, el sabor de la pesadilla y la fantasmagoría predominante obedecen a la recreación de una realidad fenoménica, ante la inminencia de una revelación trascendental que nunca llega a materializarse por completo.

Por último, son varias las voces críticas que han reaccionado contra las ideas de Hillis Miller sobre el nihilismo corrosivo del pensamiento de Conrad, matizando sus

libro de memorias autobiográfico, que excluye la hondura y seriedad que permite la autobiografía ficticia o encubierta de “Heart of Darkness”.

¹⁷⁶ Así, Leavis aplica en cierto modo a “Heart of Darkness” la crítica general de E. M. Forster a Conrad en su reseña a *Notes on Life and Letters*, citada con frecuencia en los estudios conradistas: “These essays do suggest that he [Conrad] is misty in the middle as well as at the edges, that the secret casket of his genius contains a vapour rather than a jewel; and that we need not try to write him down philosophically, because there is, in this particular direction, nothing to write. No creed, in fact” (Forster, 1936: 138). Nótese que la expresión de Forster recuerda especialmente el estilo y la retórica de “Heart of Darkness” en su componente schopenhaueriano, que incide en el significado interno y la apariencia externa de los fenómenos. Por otra parte, la crítica de Forster es excesiva; en efecto, dado su escepticismo radical, Conrad no se adhería a ninguna doctrina o credo filosófico, pero eso dista mucho de ser un demérito. Ello no impide, no obstante, que su obra esté preñada de ideas filosóficas, con un protagonismo especial del pensamiento de Schopenhauer.

conclusiones. Estas matizaciones encuentran apoyo en numerosos pasajes de su obra y declaraciones del propio Conrad, cuya función es, sin embargo, principalmente defensiva contra el pesimismo, el escepticismo y el nihilismo dominantes de su pensamiento. En efecto, en la conclusión de “Heart of Darkness” no parece haber salvación ni esperanza posible, y triunfa un nihilismo semejante al final del camino del pensamiento y la cosmovisión de Schopenhauer. A diferencia del consuelo y la esperanza que ofrecen el pensamiento budista e hinduista, la única vía de escape para Schopenhauer consiste en la *nada* o, a lo sumo, en una nada relativa inconcebible. La metafísica de la *oscuridad* conradiana conduce a un destino aún más siniestro si cabe, puesto que la oscuridad que domina el mundo como su esencia ya participa de la nada¹⁷⁷.

¹⁷⁷ Cf. Miller (1966: 28): “The universe exists for Conrad, as for Dylan Thomas, as a process of the birth of things out of a genetic darkness and their return to that darkness. [...] The darkness is not nothingness, and it is not limited to the depths of human nature. It is the basic stuff of the universe, the uninterrupted. It is what remains, horrifyingly, when every thing or color has disappeared”. Cook (1958) ya había destacado el nihilismo dominante en la obra de Conrad: “Conrad’s plots have a kind of displacement which their central object, a ‘nothing’ (the last word of *Victory*) induces. [...] *The Heart of Darkness* faces a void as deep as that described in ‘The Fire Sermon.’ Loneliness, ‘sitting apart,’ is literally and metaphorically the price for full insight of void, for Marlow as for Heyst and others” (Cook, 1958: 328, 330). Finalmente, Stein (1965) interpreta las obras de las dos primeras etapas de Conrad como respuestas imaginativas a las corrientes tradicionales del hinduismo y el budismo, como en este caso: “Actually, only Marlow in ‘The Heart of Darkness’ eventually concedes that a universal void underlies the nature of reality. His *yoga* posture in the concluding scene of the story embodies his experience of this emptiness (*sunyata*): exhausted of all egoistic desires he has exhausted all his attachments to the world of things; where there is no craving, there is nothing – freedom, *moksha*” (Stein, 1965: 272-273). Es dudoso, o al menos no está comprobado, que Conrad estuviese familiarizado con la *Bhagavad Gita*, en contra de lo que afirma Stein (1965: 282), pero en cambio acierta plenamente al sugerir el *Journal intime* de Amiel (obra a la que pertenece el epígrafe de *Almayer’s Folly*) como fuente del interés y conocimiento de temas orientales reflejado en las obras de Conrad. No obstante, muchas de las ideas del pensamiento religioso oriental en Conrad están mediatizadas a través de la filosofía de Schopenhauer, y sorprende que Stein no lo mencione en este artículo, especialmente teniendo en cuenta el rango de ideas del que se ocupa, con temas como el pesimismo, la desilusión o el nihilismo. Lester (1988: 12), en cambio, apunta que el conocimiento del budismo de Conrad deriva principalmente de Amiel y Schopenhauer.

8. *LORD JIM*

Como se ha comprobado, la influencia de la filosofía de Schopenhauer en “Heart of Darkness” reviste una gran importancia, y algunos aspectos de esta influencia han sido destacados por la crítica especializada. La influencia de la filosofía de Schopenhauer en *Lord Jim* ha sido destacada por Panagopoulos (1998: 23-72), Madden (1999) y Caufield (2011). Sin embargo, no existen apenas estudios dedicados a la influencia de Schopenhauer en las obras de Conrad posteriores a *Lord Jim* (1900), con la excepción notable de los trabajos que se ocupan de la novela *Victory* (1915). El enorme influjo del pensamiento schopenhaueriano en la correspondencia preservada y en las primeras obras de Conrad, tal como se ha comprobado en los capítulos anteriores, animan a emprender un análisis detallado de esta influencia desde *Lord Jim* hasta la patente y reconocida huella en *Victory*.

En los capítulos siguientes se intentará demostrar que la influencia del pensador alemán continúa presente en las obras posteriores a “Heart of Darkness”. En *Lord Jim*, la influencia de Schopenhauer se manifiesta en dos aspectos principales que serán tratados a continuación, si bien existen además múltiples huellas en otros detalles de la obra que serán comentados en el tercer apartado de este capítulo.

8.1. El fatalismo

El pensamiento fatalista adquiere una gran importancia en *Lord Jim*. Esta concepción fatalista, destacable en algunas obras anteriores de Conrad (especialmente en *Almayer's Folly* y *An Outcast of the Islands*), es deudora de rasgos importantes del fatalismo schopenhaueriano. La doctrina de Schopenhauer establece que, de acuerdo a la validez ilimitada de la ley de la causalidad, en la infinita concatenación de las causas

y los efectos cada causa conlleva inexorablemente su efecto y lo presupone, de modo que todo cuanto sucede se halla necesariamente predeterminado:

Though everything may be regarded as irrevocably predetermined by fate, yet it is so only through the medium of the chain of causes; therefore in no case can it be determined that an effect shall appear without its cause. Thus it is not simply the event that is predetermined, but the event as the consequence of preceding causes; so that fate does not decide the consequence alone, but also the means as the consequence of which it is destined to appear. Accordingly, if some means is not present, it is certain that the consequence also will not be present: each is always present in accordance with the determination of fate, but this is never known to us till afterwards (*WWI*, I, 389).

Aunque para Schopenhauer todo sucede conforme al destino, este no equivale a la Providencia, sino que es impersonal y moralmente neutro, si bien es siempre inexorable:

On this point we must entertain no illusion: the law of causality knows no exception; but everything, from the movement of a mote in a sunbeam to the most deeply considered action of man, is subject to it with equal strictness. Therefore, in the whole course of the world, neither could a mote in a sunbeam describe any other line in its flight than it has described, nor a man act any other way than he has acted; and no truth is more certain than this, that all that happens, be it small or great, happens with absolute *necessity*. Consequently, at every given moment of time, the whole condition of all things is firmly and accurately determined by the condition which has just preceded it, and so is it with the stream of time back to infinity and on to infinity (*WWI*, III, 66).

En el segundo capítulo de *Lord Jim* el narrador en tercera persona anticipa el tema del fatalismo, que será de gran trascendencia en la novela, al atribuir una intencionalidad malévola y siniestra a ciertos sucesos:

[I]t is only now and then that there appears on the face of facts a sinister violence of intention – that indefinable something which forces it upon the mind and the heart of a man, that this complication of accidents or these elemental furies are coming at him with a purpose of malice (*LJ*, 14).

Este comentario prefigura el ambiente que envuelve el episodio del *Patna*, en torno al cual gira la concepción fatalista en *Lord Jim*. En efecto, la ominosa presencia de lo fatídico impregna las reflexiones de Marlow sobre la extraña concurrencia de sucesos que propician la desgracia de Jim hasta el momento en que salta del *Patna*¹⁷⁸. En la siguiente frase, una de las más schopenhauerianas de la novela, se advierte esta concepción fatalista tal como se desarrolla en *Lord Jim*:

I am forced to believe he had preserved through it all a strange illusion of passiveness, as though he had not acted but had suffered himself to be handled by the infernal powers who had selected him for the victim of their practical joke (*LJ*, 86).

Pues se observa tanto la extraña concatenación de sucesos adversos como la idea de que Jim no puede evitar en modo alguno nada de lo que ocurre. Nótese además el uso de la palabra *illusion* y el lenguaje pesimista utilizado, que dan un espíritu schopenhaueriano al tema. Asimismo, como se comprobará después, tampoco es posible que Jim hubiese actuado de modo distinto a como lo hace, por lo que se explora en *Lord Jim* el determinismo del carácter, en consonancia con ideas centrales del pensamiento de Schopenhauer. La visión fatalista del episodio del *Patna* asoma del modo más explícito en este pasaje:

But there – in those seas – the incident was rare enough to resemble a special arrangement of a malevolent providence, which, unless it had for its object the killing of a donkey-man and the bringing of worse than death upon Jim, appeared an utterly aimless piece of deviltry (*LJ*, 122).

Este fatalismo se asemeja al fatalismo schopenhaueriano en aspectos fundamentales. Por un lado, se reconoce la existencia del destino como necesidad

¹⁷⁸ Lo mismo cabe decir de las observaciones del narrador en tercera persona en los capítulos anteriores a la aparición de Marlow: “The facts those men were so eager to know had been visible, tangible, open to the senses, occupying their place in space and time, requiring for their existence a fourteen-hundred-ton steamer and twenty-seven minutes by the watch; they made a whole that had features, shades of expression, a complicated aspect that could be remembered by the eye and something

ineluctable pero también la imposibilidad de interpretar correctamente el significado último de la secuencia de acontecimientos, que retienen todo su misterio¹⁷⁹. Véase este pasaje de la obra principal de Schopenhauer:

Accordingly then, from one point of view, which we certainly cannot abandon, because it is established by the objective laws of the world, which are *a priori* valid, the world, with all that is in it, appears as an aimless, and therefore incomprehensible, play of an eternal necessity, an inscrutable and inexorable *Avayκη* (*WWI*, III, 67).

Los problemas que Schopenhauer aborda desde una óptica totalizadora, Conrad los dramatiza en *Lord Jim*, donde el episodio del *Patna* y el salto de Jim son el eje de toda la narración. Se observan además en este pasaje palabras recurrentes en la obra de Conrad: *incomprehensible*, *inscrutable*, *inexorable*. En efecto, como ya se ha comentado en capítulos anteriores, estas palabras corresponden a aspectos centrales de la filosofía de Schopenhauer que dejan su impronta en la obra y en el pensamiento de Conrad. Por otro lado, Schopenhauer niega explícitamente que la necesidad de la cadena causal se corresponda con la Providencia divina judeo-cristiana, y aunque no se pronuncia sobre la naturaleza esencialmente negativa del curso de la cadena causal, esta se halla enmarcada en el pesimismo metafísico de su filosofía, que también resuena con fuerza en *Lord Jim*. En el sistema filosófico de Schopenhauer se entrecruzan el fatalismo, el pesimismo metafísico y el abandono de la voluntad de vivir como fin último del mundo, y estas ideas, como veremos, iluminan especialmente el destino de Jim hasta su trágico final.

Las alusiones a la idea del destino en la novela son recurrentes, y es indudable que en *Lord Jim* triunfa una concepción fatalista de la existencia: “As if the initial word of each destiny were not graven in imperishable characters upon the face of a rock” (*LJ*,

else besides, something invisible, a directing spirit of perdition that dwelt within, like a malevolent soul in a detestable body” (*LJ*, 29).

141); “It was as though I had been shown the working of the implacable destiny of which we are the victims – and the tools” (*LJ*, 241-242). El uso de construcciones metafóricas (*as if*, *as though*) que relativizan la validez del contenido expresado, un rasgo estilístico típico de Conrad ya visto, no impide que el fatalismo se defienda categóricamente en estas frases, que parecen contar con la sanción del autor implícito. El propio Conrad suele expresarse en términos muy similares en sus cartas, tal como se ha comprobado en el análisis de la correspondencia. Recordemos, a modo de ejemplo, la carta a Marguerite Poradowska del 8 de julio de 1891: “En verité nous sommes les esclaves de la fatalité avant de naître, et nous payons le tribut au malheur avant de l’avoir connu” (*CL*, vol. 1, 85). Como en la filosofía de Schopenhauer, el fatalismo y el pesimismo están estrechamente relacionados en el pensamiento de Conrad.

Cuando la novela se aproxima al desenlace en el enfrentamiento entre Jim y Brown, Marlow declara: “To me the conversation of these two across the creek appears now as the deadliest kind of duel on which Fate looked on with her cold-eyed knowledge of the end” (*LJ*, 290), en lo que constituye una expresión muy afín al fatalismo schopenhaueriano.

Lo que vincula de modo decisivo el fatalismo en *Lord Jim* con el fatalismo de Schopenhauer es que en la novela lo fatídico resulte de la confluencia entre la serie de los acontecimientos externos y el carácter individual. Schopenhauer atribuye la misma necesidad al carácter humano que a la cadena causal, pues el carácter empírico es la revelación del carácter inteligible o metafísico: “As events always take place according to fate, *i.e.*, according to the infinite concatenation of causes, so our actions always take place according to our intelligible character” (*WWI*, I, 389). El carácter se manifiesta con la misma necesidad con que se desarrolla la cadena causal, de modo que un

¹⁷⁹ Cf. *LJ*, 256: “there shall be no message unless such as each of us can interpret for himself

individuo nunca podría haber actuado de manera distinta a como actuó en cada momento de su transcurso vital. Es por tanto muy significativo que el fatalismo en *Lord Jim* se dé como la confluencia del carácter y los factores externos de un modo que refleja la impronta de la influencia de Schopenhauer. En el momento decisivo en que Jim salta del barco, el conjunto de circunstancias adversas que concurren no habría determinado su destino del modo en que lo hace si no se diera simultáneamente la peculiaridad de su carácter dominado por la fantasía y la imaginación; el carácter de Jim determina su propio destino tanto como las circunstancias externas. Así lo sugiere esta reflexión de Marlow: “Strange, this fatality that would cast the complexion of a flight upon all his acts, of impulsive unreflecting desertion – of a jump into the unknown” (*LJ*, 174).

En el momento en que se produce el fatal desenlace de la aventura de Jim en Patusan, Marlow se expresa de nuevo en términos que remiten de manera inequívoca al fatalismo schopenhaueriano como la confluencia de motivos externos y el propio carácter:

There’s nothing more; he had seen a broad gulf that neither eye nor voice could span. I can understand this. He was overwhelmed by the inexplicable; he was overwhelmed by his own personality – the gift of that destiny which he had done his best to master (*LJ*, 256-257).

En este pasaje se observa, además, una crisis revelatoria afín a la metafísica schopenhaueriana, así como el pesimismo que subyace a la concepción fatalista de la existencia dominante en *Lord Jim*. Así, cuando el relato se precipita a la tragedia, esta se desarrolla según el sentido del fatalismo schopenhaueriano: “Henceforth events move fast without a check, flowing from the very hearts of men like a stream from a dark source” (*LJ*, 293). El acontecimiento que precipita la tragedia es la decisión de Jim de

from the language of facts, that are often more enigmatic than the craftiest arrangement of words”.

dejar que Brown escape vivo, pero, tal como argumenta de manera convincente Ian Watt, es impensable que Jim hubiera actuado de cualquier otro modo:

In practical, in moral, and in psychological terms, then, Jim had no real alternative but to let Brown go, and whatever he may – consciously or unconsciously – have thought or felt about Brown could hardly have changed this (Watt, 1979a: 342).

Así pues, el fatal desenlace se produce como consecuencia de la conjunción de la serie de acontecimientos en la cadena causal y el carácter de Jim, que ahora debe asumir la responsabilidad adquirida por la masacre y tomar una difícil decisión:

Then Jim understood. He had retreated from one world, for a small matter of an impulsive jump, and now the other, the work of his own hands, had fallen in ruins upon his head. [...] The dark powers should not rob him twice of his peace. [...] He was going to prove his power in another way and conquer the fatal destiny itself (*LJ*, 307-308).

Watt (1979a: 350) relaciona el desenlace de *Lord Jim* con el modelo de la tragedia tal como lo concebía Schopenhauer¹⁸⁰. En efecto, el final trágico de *Lord Jim* está estrechamente relacionado con la teoría de la tragedia schopenhaueriana, también en relación al fatalismo y la maldad imperante en el mundo, aquí encarnada en el personaje de Brown:

Tragedy is to be regarded, and is recognised as the summit of poetical art, both on account of the greatness of its effect and the difficulty of its achievement. It is very significant for our whole system, and well worthy of observation, that the end of this highest poetical achievement is the representation of the terrible side of life. The unspeakable pain, the wail of humanity, the triumph of evil, the scornful mastery of chance, and the irretrievable fall of the just and the innocent, is here presented to us; and in this lies a significant hint of the nature of the world and of existence. It is the strife of will with itself, which here, completely unfolded at the highest degree of its objectivity, comes into fearful prominence. It becomes visible in the suffering of men, which is now introduced, partly through chance and error, which appear as the rulers of the world, personified as fate, on account of their insidiousness, which even reaches the

¹⁸⁰ Watt (1979b) se ocupa exclusivamente del final trágico de *Lord Jim* y su relación con la concepción trágica schopenhaueriana y unamuniana. Van Ghent (1953: 229-244) y Epstein (1973) también interpretan *Lord Jim* como tragedia, pero desde el modelo de la tragedia clásica.

appearance of design; partly it proceeds from man himself, through the self-mortifying efforts of a few, through the wickedness and perversity of most (*WWI*, I, 330).

Sin embargo, aunque el sacrificio que hace Jim de su propia vida entraña un importante proceso de autoconocimiento y gran resignación, es muy dudoso que su decisión de morir por su honor suponga la renuncia absoluta como negación de la voluntad de vivir tras haber alcanzado el conocimiento supremo. De hecho, Marlow se muestra tajante al respecto: “But we can see him, an obscure conqueror of fame, tearing himself out of the arms of a jealous love at the sign, at the call of *his exalted egoism*” (*LJ*, 313 [énfasis añadido]). Por tanto, la muerte de Jim no se corresponde por completo con las características del héroe trágico schopenhaueriano¹⁸¹, e incluso en el último análisis su caso no se diferencia mucho del de Brierly; es decir, se trataría de una forma del suicidio común condenado por la ética de Schopenhauer:

Far from being denial of the will, suicide is a phenomenon of strong assertion of will; for the essence of negation lies in this, that the joys of life are shunned, not its sorrows. The suicide wills life, and is only dissatisfied with the conditions under which it has presented itself to him. He therefore by no means surrenders the will to live, but only life, in that he destroys the individual manifestation. He wills life – wills the unrestricted existence and assertion of the body; but the complication of circumstances does not allow this, and there results for him great suffering (*WWI*, I, 509).

¹⁸¹ La lectura de Watt en este punto, por tanto, no parece del todo correcta: “Jim’s state of mind before going to Doramin is consistent with Schopenhauer’s view of the tragic protagonist who eventually refuses to be deceived by “the phenomenon, the veil of Maya,” and whose “complete knowledge of the real nature of the world, acting as a *quieter* of the will, produces resignation, the giving up not merely of life, but of the whole will-to-live itself”” (Watt, 1979a: 350). Por otra parte, Tourchon (2008) argumenta que *Lord Jim* refleja la impronta de ideas nietzscheanas, y hace una lectura de Jim como *Übermensch*. Sin embargo, sin bien es cierto que, tal como señala Tourchon (2008: 80-81), Conrad menciona a Nietzsche en sendas cartas a Garnett en octubre y noviembre de 1899, en relación a un artículo de Garnett sobre Nietzsche publicado en *Outlook* el 8 de julio de ese mismo año, así como en una carta a Hueffer sobre *The Inheritors* en 1901, no se advierten huellas de influencia significativas en *Lord Jim*, aunque pudieran establecerse algunas analogías. Por ejemplo, la idea de que Stein enseña a Jim “la filosofía nietzscheana” (Tourchon, 2008: 83) resulta muy forzada.

8.2. “El mundo como representación”: subjetividad y solipsismo

Lord Jim presenta una dimensión filosófica muy destacable que se halla en estrecha relación con temas centrales de la novela. La investigación ética iniciada en *The Nigger of the ‘Narcissus’* prosigue su curso en *Lord Jim*, donde alcanza un nivel de mayor sofisticación. Ahora bien, la preocupación ética por hallar una forma de solidaridad altruista satisfactoria deriva en *Lord Jim* a un problema epistemológico: una crisis escéptica sobre la realidad de otros seres, enraizada en la angustia solipsista anticipada en “Heart of Darkness”.

Wollaeger (1990: 78-119) presta especial atención a este tema, y ofrece dos contextos de referencia: *A Treatise of Human Nature*, de David Hume, y *Marius the Epicurean*, de Walter Pater¹⁸². La pertinencia de estos contextos para situar el tema del solipsismo y el escepticismo epistemológico en *Lord Jim* está fuera de toda duda. En especial, *Marius the Epicurean* es con toda probabilidad una de las fuentes principales del tratamiento del problema del solipsismo en *Lord Jim*. No obstante, hay algunas razones por las que es necesario relacionar los temas de la subjetividad y el solipsismo en *Lord Jim* con el idealismo schopenhaueriano. Aunque resulta dificultoso determinar en el caso del solipsismo una relación de influencia directa, merece la pena explorar los puntos de contacto, pues este análisis comparado puede arrojar luz sobre el ambiente

¹⁸² Cf. Wollaeger (1990: 78): “Inquiry into the skeptical dimension of *Lord Jim* requires that we retrace Huxley’s path from empiricism to idealism in order to return to a radical skepticism wholly opposed to the later claims of Kant and Schopenhauer. While Schopenhauer characteristically turns to experience as the ultimate authority for an argument whose validity, we could say, he aims to make us see, he does not, clearly enough, follow the empiricist tradition in its rejection of metaphysics. Writing under the twin influences of David Hume and Continental metaphysics, Schopenhauer has been described as Kant seen through the eyes of the British empiricists. Shifting my own angle of vision, in this and the following chapters I will focus on the skeptical side of the divided allegiance shared by Schopenhauer and Conrad, turning first to Hume and then to Berkeley as models for the operation of Conrad’s skepticism”. Conviene hacer algunas apreciaciones. De un lado, Wollaeger solo se interesa por el afán metafísico schopenhaueriano en lo que concierne a la influencia del pensador alemán en la obra de Conrad; de otro lado, no destaca la amenaza siempre presente del solipsismo en el sistema filosófico de Schopenhauer, en el que el sujeto es portador del mundo como representación suya. Por lo demás, citamos este extenso fragmento porque el propio Wollaeger reconoce la importancia de la influencia de Hume en Schopenhauer, gran admirador de la obra del filósofo británico. Así, aunque Conrad pudo conocer la obra

filosófico de *Lord Jim*. En este sentido, uno de los aspectos más destacables que conectan la novela con la filosofía de Schopenhauer es, como veremos después, la idea de lo inescrutable del carácter del ser humano.

Antes de comenzar el análisis comparado de *Lord Jim*, conviene realizar algunas consideraciones preliminares sobre el pensamiento schopenhaueriano, aunque ello implique insistir sobre algunas cuestiones ya tratadas en el capítulo introductorio sobre la filosofía de Schopenhauer. El primer libro de la obra capital de Schopenhauer, dedicado a la gnoseología de su sistema filosófico, constituye el contexto más relevante para el presente análisis. El *idealismo trascendental* schopenhaueriano deja intacta la realidad empírica del mundo pero se fundamenta en que el mundo objetivo, material, solo existe en la *representación* (*Vorstellung*) del sujeto cognoscente, de manera que no puede atribuirse al objeto una existencia al margen de la representación y con independencia del sujeto. Ante todo, es necesario destacar que el solipsismo entraña una amenaza siempre presente en el idealismo schopenhaueriano, en el que el sujeto es portador del mundo como representación suya. Este es un peligro que Schopenhauer se esfuerza en solventar pero que nunca llega a disiparse por completo, como se aprecia, por ejemplo, en este pasaje:

“The world is my idea” is, like the axioms of Euclid, a proposition which every one must recognise as true as soon as he understands it; although it is not a proposition which every one understands as soon as he hears it. To have brought this proposition to clear consciousness, and in it the problem of the relation of the ideal and the real, *i. e.*, of *the world in the head to the world outside the head*, together with the problem of moral freedom, is the distinctive feature of modern philosophy¹⁸³ (*WWI*, II, 155-156 [énfasis añadido]).

de Hume (si bien no hay ninguna prueba de ello), la influencia de Schopenhauer es también notable en algunos aspectos del pensamiento escéptico conradiano.

¹⁸³ Jorge Luis Borges, uno de los escritores del siglo XX en los que el influjo de Schopenhauer es más notable, y gran admirador de la obra del filósofo alemán, recoge estas objeciones: “El mismo Schopenhauer, al exponerla [la doctrina idealista], comete negligencias culpables. En las primeras líneas del primer libro de su *Welt als Wille und Vorstellung* – año de 1819 – formula esta declaración que lo hace acreedor a la imperecedera perplejidad de todos los hombres: ‘El mundo es mi representación. El hombre que confiesa esta verdad sabe claramente que no conoce un sol ni una tierra, sino tan sólo unos

Pasajes como este muestran que, en su defensa del idealismo y rechazo del realismo o materialismo, Schopenhauer no puede mantener intacta la realidad empírica del mundo del modo en que pretende hacerlo, sin que subsista el problema del solipsismo con las confusiones y ambigüedades resultantes de ello.

La doctrina idealista de Schopenhauer se resume en la sentencia: “no hay ningún objeto sin sujeto”. Pero desde la perspectiva del sujeto, el resto de sujetos cognoscentes entran igualmente en la categoría de *objetos*. Si el idealismo schopenhaueriano deriva principalmente de la filosofía de Berkeley, el problema respecto a la realidad del mundo externo se agrava considerablemente si se considera la otra vertiente fundamental de la filosofía de Schopenhauer: la distinción kantiana entre fenómeno y *cosa en sí*. Al despejar la incógnita de la *cosa en sí* kantiana como la voluntad que mora en todas las cosas, en el sistema filosófico de Schopenhauer la realidad empírica se da como mero fenómeno, condicionado por las formas cognoscitivas del sujeto, y cuya realidad (incluidos el tiempo, el espacio y la materia) es por tanto plenamente relativa.

Ahora bien, según los dos flancos del mundo que considera Schopenhauer, la única manera que contempla su filosofía de demostrar la existencia de los demás sujetos cognoscentes al mismo nivel ontológico que el de la propia subjetividad, es atribuyéndoles la voluntad como su esencia propia al margen de la representación, del mismo modo en que esta constituye el núcleo del propio ser, tal como la reconoce de manera intuitiva e inmediata cada sujeto. Este es el pasaje clave de *El mundo como voluntad y representación* en este sentido, que merece la pena citar por extenso:

ojos que ven un sol y una mano que siente el contacto de una tierra’. Es decir, para el idealista Schopenhauer los ojos y la mano del hombre son menos aparentes que la tierra o el sol. En 1844, publica un tomo complementario. En su primer capítulo redescubre y agrava el antiguo error: define el universo como un fenómeno cerebral y distingue ‘el mundo en la cabeza’ del ‘mundo fuera de la cabeza’” (Borges, 1976: 262-263).

Or else he must assume that this object is essentially different from all others; that it alone of all objects is at once both will and idea, while the rest are only ideas, *i.e.*, only phantoms. Thus he must assume that his body is the only real individual in the world, *i.e.*, the only phenomenon of will and the only immediate object of the subject. That other objects, considered merely as *ideas*, are like his body, that is, like it, fill space (which itself can only be present as idea), and also, like it, are causally active in space, is indeed demonstrably certain from the law of causality which is *a priori* valid for ideas, and which admits of no effect without a cause; but apart from the fact that we can only reason from an effect to a cause generally, and not to a similar cause, we are still in the sphere of mere ideas, in which alone the law of causality is valid, and beyond which it can never take us. But whether the objects known to the individual only as ideas are yet, like his own body, manifestations of a will, is, as was said in the First Book, the proper meaning of the question as to the reality of the external world. To deny this is *theoretical egoism*, which on that account regards all phenomena that are outside its own will as phantoms, just as in a practical reference exactly the same thing is done by practical egoism. For in it a man regards and treats himself alone as a person, and all other persons as mere phantoms. Theoretical egoism can never be demonstrably refuted, yet in philosophy it has never been used otherwise than as a sceptical sophism, *i.e.*, a pretence. As a serious conviction, on the other hand, it could only be found in a madhouse, and as such it stands in need of a cure rather than a refutation. We do not therefore combat it any further in this regard, but treat it as merely the last stronghold of scepticism, which is always polemical (WWI, I, 149-150).

Este pasaje resume a la perfección el rango de ideas que conforman el ambiente filosófico de *Lord Jim*. Vemos que Schopenhauer establece la analogía explícita entre el “egoísmo teórico”, que no es otra cosa que el solipsismo, y el egoísmo práctico del individuo como fenómeno de la voluntad. Aunque no se trate en este caso de una relación de influencia discernible, es interesante considerar este pasaje porque una de las características más llamativas de *Lord Jim* es que el problema epistemológico del solipsismo frente a la realidad del otro está estrechamente vinculado al conflicto ético entre egoísmo y solidaridad altruista.

Desde los primeros capítulos de la novela, se anuncia el conflicto epistemológico que se desarrollará después por medio del uso de expresiones recurrentes que se refieren al aislamiento de Jim respecto a sus semejantes en términos

que apuntan inequívocamente a la angustia solipsista. Por ejemplo, en el segundo capítulo, narrado en tercera persona antes de la aparición de Marlow, leemos: “To Jim that gossiping crowd, viewed as seamen, seemed at first more unsubstantial than so many shadows” (*LJ*, 16). Este tipo de frases son típicas del estilo de Conrad, pero en el contexto de *Lord Jim* adquieren una significación especial. La frase recuerda las expresiones utilizadas por Schopenhauer para referirse al solipsismo en el pasaje antes citado: “For in it a man regards and treats himself alone as a person, and all other persons *as mere phantoms*” (*WWI*, I, 150 [énfasis añadido]).

En el capítulo IV, el último narrado en tercera persona antes de que comience la narración de Marlow, se vuelve a aludir de manera indirecta al solipsismo en un momento de total aislamiento de sus compañeros de profesión, cuando Jim se enfrenta al tribunal: “For days, for many days, he had spoken to no one but had held silent, incoherent and endless converse with himself, *like a prisoner alone in his cell* or like a wayfarer lost in a wilderness” (*LJ*, 30 [énfasis añadido]). Se trata probablemente de una alusión indirecta a un conocido pasaje de *Marius the Epicurean*, de Walter Pater¹⁸⁴.

Precisamente en este punto arranca la narración de Marlow, cuya entrada en escena se hace absolutamente necesaria por las exigencias del relato y los temas desarrollados en él. A diferencia de la ambigua y poco definida relación con Kurtz, la relación entre Marlow y Jim pertenece a la sencilla categoría de la amistad¹⁸⁵, pero antes

¹⁸⁴ Cf. *Marius the Epicurean* (1885): “given, that we are never to get beyond the walls of this closely shut cell of one’s own personality; that the ideas we are somehow impelled to form of an outer world, and of other minds akin to our own, are, it may be, but a day-dream, and the thought of any world beyond, a day-dream perhaps idler still” (1892, I, 158). Se sabe que Conrad conocía esta obra de Pater porque Garnett le envió un ejemplar a finales de mayo de 1897: “*Marius* came this morning and I am licking my chops in anticipation” (*CL*, vol. 1, 355). En los escritos de Walter Pater se discierne, a su vez, la influencia de Schopenhauer.

¹⁸⁵ En relación a la amistad que une a Marlow y Jim, Ian Watt evoca incluso la amistad de Etienne de la Boétie y Montaigne, celebrada por este último en su conocido ensayo “De l’amitié”: “It is perhaps the scepticism of Montaigne which gets nearest to expressing the nature of the relationship between Marlow and Jim. Montaigne confesses that, if pressed to explain his friendship with Etienne de la Boétie, he can only reply: ‘Par ce que c’estoit luy; par ce que c’estoit moy’” (Watt, 1979a: 338). Entre los pasajes que confirman la lectura de Watt, cabe destacar el siguiente: “There was a moment of real and

de que esta se desarrolle, el interés que Marlow siente hacia Jim nace de diversos impulsos. Principalmente, el origen de este interés reside en la intuición de que, pese a que Jim ha quebrantado fehacientemente el código ético de la marina, sigue siendo “uno de los nuestros” (*one of us*), la recurrente expresión utilizada por Marlow. Dado que el carácter de Jim no parece ser el de aquellos a quienes se atribuiría cómodamente un acto tan censurable¹⁸⁶, como es el caso del resto de los oficiales del *Patna*, el asunto resulta turbador para Marlow, acosado por la duda sobre la validez intrínseca del código ético por el que rige su vida:

Perhaps unconsciously I hoped I would find that something, some profound and redeeming cause, some merciful explanation, some convincing shadow of an excuse. I see well enough now that I hoped for the impossible – for the laying of what is the most obstinate ghost of man’s creation, of the uneasy doubt uprising like a mist, secret and gnawing like a worm and more chilling than the certitude of death – the doubt of the sovereign power enthroned in a fixed standard of conduct (*LJ*, 43).

El caso de Jim precipita esta crisis de escepticismo moral porque Marlow se identifica con él¹⁸⁷, de manera que la exploración del conflicto ético entre egoísmo y solidaridad altruista se desarrolla con la idea de la comunidad como telón de fondo, pero esta ya no constituye el centro de atención, como en el microcosmos de *The Nigger of the ‘Narcissus’*, sino que, sobre todo en la primera parte de la novela, el interés se focaliza en la relación entre Marlow y Jim: “If he had not enlisted my sympathies, he had done better for himself – he had gone to the very fount and origin of that sentiment,

profound intimacy, unexpected and short-lived like a glimpse of some everlasting, of some saving truth” (*LJ*, 182).

¹⁸⁶ Cf. *LJ*, 40: “I would have trusted the deck to that youngster on the strength of a single glance and gone to sleep with both eyes shut – and, by Jove! it wouldn’t have been safe. There are depths of horror in that thought”.

¹⁸⁷ Cf. *LJ*, 44: “Was it for my own sake that I wished to find some shadow of an excuse for that young fellow whom I had never seen before, but whose appearance alone added a touch of personal concern to the thoughts suggested by the knowledge of his weakness – made it a thing of mystery and terror – like a hint of a destructive fate ready for us all whose youth – in its day – had resembled his youth? I fear that such was the secret motive of my prying”.

he had reached the secret sensibility of my egoism” (*LJ*, 117). Pese a que Marlow, con demasiada frecuencia, habla de Jim con una dureza y severidad que recuerdan su vínculo con Kurtz, esto se debe también en gran medida a un recatado intento por no exhibir la bondad genuina que le inspira a ayudar a su amigo y la pureza de sus intenciones hacia él¹⁸⁸. Así, si la búsqueda de la solidaridad altruista iniciada en *The Nigger of the ‘Narcissus’* tiene también en *Lord Jim* la ética schopenhaueriana como punto de referencia, la bondad genuina de Marlow en su interés por Jim se expresa a menudo con la palabra *compasión*: “My compassion for him took the shape of the thought that I wouldn’t have liked his people to see him at that moment. I found it trying myself” (*LJ*, 132). En un momento anterior del relato, cuando Jim confiesa haber saltado y abandonado el *Patna*, Marlow también siente compasión por su joven amigo: “I was oppressed by a sad sense of resigned wisdom, mingled with the amused and profound pity of an old man helpless before a childish disaster” (*LJ*, 88). Recuértese que para Schopenhauer: “All love (ἀγάπή, *caritas*) is sympathy” (*WWI*, I, 480).

No obstante, lo más llamativo respecto al tema de la solidaridad altruista en *Lord Jim*, encarnado principalmente en la relación entre Jim y Marlow, es que la exploración ética se eleva a problema epistemológico, cuando se insiste en las barreras cognoscitivas que separan al yo del otro, concebido como carácter incognoscible:

It is when we try to grapple with another man’s intimate need that we perceive how incomprehensible, wavering and misty are the beings that share with us the sight of the stars and the warmth of the sun. It is as if loneliness were a hard and absolute condition of existence; the envelope of flesh and blood on which our eyes are fixed melts before the outstretched hand, and

¹⁸⁸ Levin (2007) desarrolla una lectura deconstruccionista que presenta a Marlow como un narrador menos fiable y con motivaciones mucho más sospechosas de lo que se ha considerado en la tradición crítica de *Lord Jim*: “While several critics see the relationship between Marlow and Jim as a rewarding partnership, I believe that Marlow’s narrative enterprise introduces a clear sense of power into the equation” (Levin, 2007: 218). Aunque Levin aporta algunas evidencias textuales convincentes para corroborar dicha tesis, es innegable que tanto desde el punto de vista ético como narratológico (los dos aspectos en los que se centra el artículo de Levin) Marlow da múltiples muestras de altruismo, al interesarse por una persona distinta a sí mismo.

there remains only the capricious, unconsolable and elusive spirit that no eye can follow, no hand can grasp (*LJ*, 137).

En este pasaje, no en vano uno de los más conocidos y celebrados de toda la obra de Joseph Conrad, se observa con claridad la presencia de la angustia solipsista. El escepticismo epistemológico que impregna el pasaje se apoya en una retórica nebulosa (*incomprehensible, misty, elusive spirit*), de manera que emerge la duda sobre la realidad del otro (*the envelope of flesh and blood*). El problema de la realidad del mundo externo se manifiesta aquí como en la filosofía de Schopenhauer, en la que esta queda doblemente cuestionada en tanto mero fenómeno aparential y representación del sujeto. Conrad, sin embargo, trata este problema desde la posición escéptica que Schopenhauer se resiste a admitir. En casa de Stein, Marlow vuelve a ser presa de una crisis escéptica y solipsista:

At that moment it was difficult to believe in Jim's existence – starting from a country parsonage, blurred by crowds of men as by clouds of dust, silenced by the clashing claims of life and death in a material world – but his imperishable reality came to me with a convincing, with an irresistible force! I saw it vividly, as though in our progress through the lofty silent rooms amongst fleeting gleams of light and the sudden revelations of human figures stealing with flickering flames within unfathomable and pellucid depths, we had approached nearer to absolute Truth, which, like Beauty itself, floats elusive, obscure, half submerged, in the silent still waters of mystery (*LJ*, 164).

Esta meditación surge ante la pregunta de Stein: “What is it that for you and me makes him – exist?” (*LJ*, 164). Las dudas de Marlow y, sobre todo, su necesidad psicológica de dotar a Jim de existencia independiente encuentran en el pensamiento de Schopenhauer cierta semejanza, en tanto que el filósofo alemán se niega a investigar hasta sus últimas consecuencias la línea de escepticismo epistemológico de su propio sistema, que somete a un cuestionamiento radical la realidad del mundo externo. La realidad de los demás sujetos y del mundo exterior bien puede darse por sentada en la vida cotidiana y en los modos de pensamiento ordinario, pero ha sido un problema

central en la filosofía moderna desde Descartes¹⁸⁹. En Schopenhauer, el problema adquiere un interés especial por la extraordinaria ambivalencia que este entraña en su filosofía. Por un lado, se pretende dejar intacta la realidad empírica del mundo y se considera la intuición como la fuente genuina del conocimiento; por otro, la realidad del mundo empírico queda en suspenso, pues se trata de un mero fenómeno que existe como representación del sujeto; por último, cuando se quiere huir de los peligros del escepticismo, se apela al sentido común, un procedimiento que Schopenhauer suele proscribir como extraño a la investigación filosófica.

Esta misma ambivalencia opera también en *Lord Jim*, donde se opta decididamente por vencer el poder corrosivo del escepticismo radical y la amenaza del solipsismo. *Lord Jim* sorprende por la extraordinaria exploración del escepticismo moral y epistemológico que contiene, pero el pensamiento escéptico en *Lord Jim*, como en casi toda la obra de Conrad, figura como una amenaza¹⁹⁰. Precisamente después del episodio de la entrevista con Stein, en el que se produce una intensa crisis solipsista que Marlow logra exorcizar apelando a la existencia de Jim, da comienzo la segunda parte de la novela. Centrada en Patusan, la segunda parte está volcada en las convenciones de la novela de aventuras y se desarrolla en un espacio imaginario en el que se proyectan las fantasías irrealizadas de Jim. No obstante, la segunda parte se verá también salpicada de reflexiones escépticas, que alcanzan un punto culminante en el final de la obra.

¹⁸⁹ En gran medida, por esta razón no se puede determinar con total certeza la influencia de Schopenhauer en el tratamiento del solipsismo en *Lord Jim*.

¹⁹⁰ Cf. *Lord Jim*, 169: "I don't know how much Jim understood; but I know he felt, he felt confusedly but powerfully, the demand of some such truth or some such illusion – I don't care how you call it, there is so little difference, and the difference means so little". El análisis más completo del escepticismo moral y epistemológico en *Lord Jim* se halla en Wollaeger (1990: 78: 119), que relega la importancia del contexto schopenhaueriano en este sentido, a pesar de reconocer "the skeptical side of the divided allegiance shared by Schopenhauer and Conrad" (Wollaeger, 1990: 78). Obsérvese incluso cómo el concepto conradiano de "ilusión" está profundamente enraizado en su pensamiento escéptico a la vez que deriva en gran medida de su lectura de Schopenhauer.

Se dan en *Lord Jim* ciertas características por las que el escepticismo epistemológico predominante en la novela guarda una relación especial con el pensamiento de Schopenhauer. Marlow insiste repetidamente en la impenetrabilidad del carácter de Jim, así como en su propia impotencia para derribar las barreras cognoscitivas que le separan de él:

I cannot say I had ever seen him distinctly – not even to this day, after I had my last view of him; but it seemed to me that the less I understood the more I was bound to him in the name of that doubt which is the inseparable part of our knowledge. I did not know so much more about myself (*LJ*, 168).

La última frase del pasaje citado introduce el tema del autoconocimiento, y la reflexión de que es tan difícil conocer a los demás como a uno mismo indica que la dificultad de ambas formas de conocimiento emana de la misma causa. Esto se corresponde con la teoría schopenhaueriana del *carácter* de un modo significativo que, como se verá más adelante, está relacionado con algunos puntos clave del relato. Schopenhauer atribuye una necesidad metafísica al carácter individual, pero esta reside más allá del fenómeno y permanece velada e incognoscible en el transcurso vital del individuo:

As events always take place according to fate, *i.e.*, according to the infinite concatenation of causes, so our actions always take place according to our intelligible character. But just as we do not know the former beforehand, so not *a priori* insight is given us into the latter, but we only come to know ourselves as we come to know other persons *a posteriori* through experience (*WWI*, I, 389).

No obstante, el conocimiento *a posteriori* del carácter empírico como manifestación del carácter inteligible o metafísico siempre será imperfecto, pues su fundamentación reside más allá del fenómeno y de las formas de la representación, incluido el principio de razón. Esta teoría schopenhaueriana del carácter podría haber ejercido alguna influencia en la concepción de Conrad del carácter humano como

inescrutable, especialmente relevante en *Lord Jim*. De hecho, en el último párrafo de la novela se lee: “Who knows? He is gone, inscrutable at heart” (*LJ*, 313). Marlow manifiesta su perplejidad ante el enigma que supone la personalidad de Jim en múltiples ocasiones, pero tal vez sea este un ejemplo representativo:

He was white from head to foot, and remained persistently visible with the stronghold of the night at his back, the sea at his feet, the opportunity by his side – still veiled. What do you say? Was it still veiled? I don’t know. For me that white figure in the stillness of the coast and sea seemed to stand at the heart of a vast enigma (*LJ*, 253).

Una de las razones por las que este tipo de pasajes resultan llamativos es que bien podría pensarse que, más allá de la confluencia de un destino adverso en un momento crucial y un carácter individual propenso a dejarse dominar por la imaginación, nada hay de enigmático en la personalidad de Jim. La perplejidad de Marlow ante el carácter de Jim podría ser extensiva a cualquier persona, en tanto se concibe el carácter del ser humano como un enigma. Por ello se discierne la posible influencia de la teoría schopenhaueriana del carácter como entidad metafísica que se manifiesta en el fenómeno como carácter empírico, pero que resulta en última instancia incognoscible conforme a su esencia. Retomaremos este tema en el siguiente apartado de este capítulo.

Por último, es necesario destacar en relación al tema conjunto de la ética de la solidaridad altruista y el problema epistemológico del solipsismo la importancia de una de las técnicas narrativas más notables de *Lord Jim*. Se trata de la narración subjetiva de Marlow como narrador homodiegético implicado en la acción, que actúa de observador e intérprete de otro personaje protagonista que permanece, sin embargo, envuelto en el misterio. Esta técnica narrativa, cuyos orígenes rudimentarios se hallan en el relato “Karain” y desarrollada en “Heart of Darkness”, alcanza su más elaborada expresión

artística en *Lord Jim*¹⁹¹. Uno de los efectos más destacables de esta técnica es la subjetividad radical e insalvable del punto de vista. En *Lord Jim* Marlow expresa a la perfección las implicaciones de esta técnica narrativa de un modo muy relevante en relación a las consideraciones precedentes: “He existed for me, and after all it is only through me that he exists for you” (*LJ*, 170). Johnson (1971a: 29) también expone a la perfección el modo en que esta técnica narrativa se relaciona con el contexto filosófico schopenhaueriano:

We can see, I think, that Conrad is about to probe the key issues of impressionism that lie at the heart of the entire Marlow technique. From “Karain” on it is not at all misleading to say that Conrad is never far from the implications of Schopenhauer’s *The World as Will and Idea*, at least insofar as that work contends that the world is my idea of the world (Johnson, 1971a: 29).

Las implicaciones schopenhauerianas a las que se refiere Johnson, sin embargo, nunca están tan presentes como en *Lord Jim*. Por ello, aunque es imposible determinar el grado de influencia del pensamiento de Schopenhauer en el problema de la angustia solipsista en *Lord Jim*, no cabe duda de que en el planteamiento de la subjetividad radical y la idea de que el mundo externo existe como representación del individuo, se disciernen en la novela ecos de la filosofía de Schopenhauer.

Para terminar, la conjunción de la búsqueda de la solidaridad y el deseo de superar las dudas del escepticismo epistemológico, en una doble dimensión ética e intelectual, da sentido a la cita de Novalis, el epígrafe escogido para encabezar *Lord Jim*: “It is certain my conviction gains infinitely the moment another soul will believe in it” (*LJ*, 1)¹⁹². En el libro autobiográfico *A Personal Record*, Conrad vuelve a citar a

¹⁹¹ Esta técnica narrativa desarrollada y perfeccionada por Conrad ha tenido una gran influencia en la literatura posterior; el ejemplo más representativo es la novela *The Great Gatsby* (1925), de F. Scott Fitzgerald.

¹⁹² El texto original corresponde al fragmento 153 de *Das Allgemeine Brouillon* del poeta romántico alemán: “Es ist gewiss, dass eine Meinung sehr viel gewinnt, sobald ich weiss, dass irgend

Novalis, y el comentario subsiguiente evidencia que Conrad otorga esa doble significación ética y epistemológica al epígrafe de *Lord Jim*:

What is it that Novalis says: "It is certain my conviction gains infinitely the moment another soul will believe in it." And what is a novel if not *a conviction of our fellow men's existence*, strong enough to take upon itself a form of imagined life clearer than reality [...] (*PR*, 27-28 [énfasis añadido]).

Es indudable que esta concepción conradiana de la novela se aplica especialmente a *Lord Jim*, una obra en la que la llamativa asociación del conflicto ético entre egoísmo y altruismo y el problema del solipsismo refleja la influencia del pensamiento de Schopenhauer y confirma la vocación de Conrad como novelista filosófico.

8.3. Otras huellas de influencia

Alrededor del personaje de Brown se dibuja un contorno filosófico que excede la aparente sencillez de su mera funcionalidad en el desenlace de la novela¹⁹³. Sobre todo, cabe destacar en la caracterización de este villano la concepción del mal como exacerbación del egoísmo, lo que coincide con la definición del mal que ofrece Schopenhauer en su sistema filosófico: "We saw before that hatred and wickedness are conditioned by egoism, and egoism rests on the entanglement of knowledge in the *principium individuationis*" (*WWI*, I, 484). Esta idea se refleja en el personaje de Brown:

jemand davon überzeugt ist, sie warhaft annimmt". Con toda probabilidad, Conrad tomó esta cita de la traducción de Thomas Carlyle en *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841) o en *Sartor Resartus* (1838), obra que se menciona explícitamente en el relato "Youth" (Stape y Sullivan, 2012: 521-522).

¹⁹³ Stape (2000) argumenta que los relatos de Louis Becke podrían haber contribuido a la conformación del personaje del pirata Brown, así como de la atmósfera de los capítulos finales en que aparece. Stape concluye el artículo refiriéndose al contraste temático que proporciona Brown, utilizando un término que inevitablemente recuerda la filosofía de Schopenhauer: "Greed, lawlessness, and the atavistic "will to live" that Conrad's "pirate" Gentleman Brown embodies help bring out the character of Lord Jim" (Stape, 2000: 80).

He gloated over his action. I had to bear the sunken glare of his fierce crow-footed eyes if I wanted to know; and so I bore it, reflecting how much certain forms of evil are akin to madness, *derived from intense egoism*, inflamed by resistance, tearing the soul to pieces and giving factitious vigour to the body (*LJ*, 259 [énfasis añadido]).

Más adelante también leemos: “but what distinguished him from his contemporary brother ruffians [...] was the arrogant temper of his misdeeds and a vehement scorn for mankind at large and for his victims in particular” (*LJ*, 265); “a strange vengeful attitude towards his own past and a blind belief in the righteousness of *his will* against all mankind” (*LJ*, 278 [énfasis añadido]). Compárese, por ejemplo, con este pasaje de la obra capital de Schopenhauer: “Besides the suffering which has been described, and which is inseparable from wickedness, because it springs from the same root, *excessive vehemence of will*” (*WWI*, I, 467 [énfasis añadido]). Por otra parte, a Brown no se le niega su cuota de humanidad: “And this was the man, too, who had run off with a dying woman and had shed tears over her body” (*LJ*, 288). Incluso se sugiere que la maldad de Brown no es más que una exacerbación de rasgos esenciales de la condición humana, algo que se subraya de manera explícita en este pasaje:

Notice that even in this awful outbreak there is a superiority as of a man who carries right – the abstract thing – within the envelope of his common desires. It was not a vulgar and treacherous massacre; it was a lesson, a retribution – a demonstration of some obscure and awful attribute of our nature which, I am afraid, is not so very far under the surface as we like to think (*LJ*, 304).

Esta reflexión se halla en consonancia con el pesimismo sobre la naturaleza humana típicamente schopenhaueriano. Por otro lado, en relación a algunos puntos desarrollados en el apartado anterior sobre la concepción del carácter y lo que podría considerarse la psicología dominante en *Lord Jim*, se refleja también la influencia de Schopenhauer de un modo significativo. Tomemos como ejemplo un momento crucial de la novela, cuando Jim relata a Marlow su abandono del *Patna*. Jim recrea las

impresiones sensoriales del momento: la lluvia, los gritos de sus compañeros instándole a saltar, la sensación de un hundimiento inminente, y al fin se limita a confesar: “I had jumped... [...] It seems” (*LJ*, 88). Por supuesto, estas cinco palabras han merecido toda la atención de la crítica, en tanto que constituyen la largamente diferida confesión de Jim, en la que simultáneamente afronta los hechos e intenta eludir su propia responsabilidad. No cabe duda de que se presenta el salto de Jim como un acto instintivo e inconsciente, del que sin embargo debe considerársele plenamente responsable¹⁹⁴. En este punto, el problema ético que Conrad plantea está relacionado con una de las preocupaciones centrales en el pensamiento ético de Schopenhauer: la difícil coexistencia del determinismo del carácter y la responsabilidad moral¹⁹⁵.

De acuerdo con la concepción fatalista ampliamente desarrollada en *Lord Jim*, el salto de Jim es el acto por el cual se manifiesta su carácter. Con suma brillantez, Conrad plantea así el tema del autoconocimiento, que resulta fundamental en la novela: “for it is my belief no man ever understands quite his own artful dodges to escape form the grim shadow of self-knowledge” (*LJ*, 65); “Isn’t it awful a man should be driven to do a thing like that – and be responsible?” (*LJ*, 94), reflexiona Marlow. En la reveladora conversación entre Marlow y el teniente francés, este último sentencia: “And even for those who do not believe this truth there is fear all the same – the fear of themselves” (*LJ*, 113), mientras que Marlow va aún más lejos al preguntarle: ““but couldn’t it reduce itself to not being found out?”” (*LJ*, 115). Por último, sobre el relato que hace Jim de sus sensaciones en los días posteriores al abandono del *Patna*, Marlow comenta:

¹⁹⁴ Este episodio de *Lord Jim* prefigura las estrategias narrativas y el planteamiento ético de la novela *L’étranger* (1942), de Albert Camus (véase Watts, 1982: 129).

¹⁹⁵ Cf. Madden (1999: 55): “what Marlow finally comes to realize by the end of the novel through following Jim’s career is the inability of most human beings to transform themselves in any essential way because the will that drives individuals is not capable of fundamental transformation; it is only capable of apparent, but not essential modification – a vision much the same as Schopenhauer’s”.

From the way he narrated that part I was at liberty to infer he was partly stunned at the discovery he had made – the discovery about himself – and no doubt was at work trying to explain it away to the only man who was capable of appreciating all its tremendous magnitude (*LJ*, 66).

El conjunto de estas evidencias textuales muestra que el tratamiento inquietante del autoconocimiento y sus implicaciones es deudor de la concepción schopenhaueriana sobre el mismo, como se aprecia en este pasaje de *El mundo como voluntad y representación*:

Hence, also, we are all innocent to begin with, and this merely means that neither we nor others know the evil of our own nature; it only appears with the motives, and only in time do the motives appear in knowledge. Finally we come to know ourselves as quite different from what *a priori* we supposed ourselves to be, and then we are often terrified at ourselves (*WWI*, I, 381)¹⁹⁶.

Por otra parte, también se disciernen ecos de la metafísica schopenhaueriana en las peroratas oraculares de Stein. Ian Watt señala: “The memorable metaphysical eloquence which Conrad generates from this dislocation of English idiom reminds us how deeply representative Stein is of German romantic idealism” (Watt, 1979a: 323). Sin embargo, pese a que destaca la “elocuencia metafísica” de estos discursos de Stein, Watt no menciona ningún filósofo alemán en particular, y solo hace algunas referencias difusas al “idealismo romántico alemán”¹⁹⁷. A pesar de ello, parece claro que, además de las alusiones a Goethe¹⁹⁸, el contexto filosófico relevante en los discursos de Stein es el del idealismo alemán post-kantiano, enraizado en el movimiento del romanticismo

¹⁹⁶ Sobre la relación del pensamiento de Schopenhauer con la caracterización del personaje de Brown y el problema del determinismo del carácter en *Lord Jim*, véase Caufield (2011). El presente análisis coincide con los puntos principales de este artículo.

¹⁹⁷ Cf. Watt, 1979a: 323: “Today, Romantic idealism may seem somewhat simpleminded; but it was the dominant cultural and literary force when Conrad grew up”.

¹⁹⁸ Stein cita estos versos del *Torquato Tasso* (1790), I.iii.393-394: “So halt’ ich’s endlich denn in meinen Händen, /Und nenn’ es in gewissem Sinne mein”. Karl (1958: 165) observa: “The Germanic name, the granite placidity of the man in the face of decisions, the avidity for nature, the scholarly tendencies mixed with the involvement with man, and, finally, the quotation from *Torquato Tasso* – all these suggest Goethe”.

alemán y caracterizado por una tendencia a las especulaciones metafísicas del tipo de las que hace el propio Stein. Ahora bien, de entre estos filósofos, Schopenhauer es obviamente el que Conrad conocía mejor, y la influencia de su pensamiento es notable en diversos aspectos de *Lord Jim*, tal como se argumenta en este capítulo. De hecho, en algunos puntos de los discursos de Stein se disciernen ecos que remiten a una cosmovisión específicamente schopenhaueriana:

‘This magnificent butterfly finds a little heap of dirt and sits still on it; but man he will never on his heap of mud keep still. He want to be so, and again he want to be so.’ [...] ‘He wants to be a saint, and he wants to be a devil – and every time he shuts his eyes he sees himself as a very fine fellow – so fine as he can never be. ... In a dream. ...’ (*LJ*, 161-162)

En primer lugar, Stein atribuye una gran trascendencia a la voluntad en el ser humano, y esta misma voluntad parece coincidir con el concepto de voluntad schopenhaueriana como un anhelo infinito, sin límites y sin meta. En segundo lugar, se observa cierto pesimismo melancólico sobre la naturaleza humana, y se destacan dos polaridades muy significativas en el sistema ético de Schopenhauer (*a saint, a devil*). Por último, el final del pasaje evoca el motivo de la vida como sueño, altamente relevante en la filosofía de Schopenhauer, y cuya influencia en el desarrollo de este motivo en la obra de Conrad ha sido destacada en capítulos anteriores (véase especialmente el apartado 5 del capítulo 7, dedicado a “Heart of Darkness”).

Asimismo, cabe destacar que en *Lord Jim* también asoma la metafísica de la oscuridad conradiana, que ya había aparecido en relatos como “Karain” o “The Return” y que alcanza su máxima expresión en “Heart of Darkness”. Esta metafísica de la oscuridad, según la cual la *oscuridad* sería la esencia del universo como *cosa en sí*, aparece en *Lord Jim* en dos episodios principales: la entrevista de Marlow y Jim en el Malabar Hotel y el episodio de la vida a bordo del bote tras el abandono del *Patna*, a su

vez inserto en el relato de Jim a Marlow. Los pasajes relevantes son múltiples, pero este es uno de los más representativos:

‘You couldn’t distinguish the sea from the sky; there was nothing to see and nothing to hear. Not a glimmer, not a shape, not a sound. You could have believed that every bit of dry land had gone to the bottom; that every man on earth but I and these beggars in the boat had got drowned.’ [...] His saved life was over for want of sights for his eyes, for want of voices in his ears. Annihilation – hey! And all the time it was only a clouded sky, a sea that did not break, the air that did not stir. Only a night; only a silence (*LJ*, 90-91).

Como es habitual en la narrativa de Conrad, el plano realista coexiste con un plano metafísico que se relativiza por medio de diversas técnicas y recursos. Pero la metafísica de la oscuridad reaparece con fuerza en la visita de Marlow a Patusan:

The sun, whose concentrated glare dwarfs the earth into a restless mote of dust, had sunk behind the forest, and the diffused light from an opal sky seemed to cast upon a world without shadows and without brilliance the illusion of a calm and pensive greatness. I don’t know why, listening to him, I should have noted so distinctly the gradual darkening of the river, of the air; the irresistible slow work of the night settling silently on all visible forms, effacing the outlines, burying the shapes deeper and deeper like a steady fall of impalpable black dust (*LJ*, 230).

Por lo demás, ya se ha señalado que esta metafísica de la oscuridad es deudora de la metafísica schopenhaueriana, en tanto en ambas existiría una única entidad negativa como *cosa en sí* o esencia del mundo que subyace en todas las manifestaciones fenoménicas¹⁹⁹.

Por último, en *Lord Jim* aparecen algunas expresiones en las que se disciernen ecos de la filosofía de Schopenhauer. En primer lugar, sobre todo en relación a los

¹⁹⁹ También se ha indicado ya que Miller (1966: 13-39) detalla el sentido de la metafísica de la oscuridad en la obra de Conrad, pero no señala la influencia de Schopenhauer en la conformación de este pensamiento. En cambio, Panagopoulos (1998:19) sí se refiere a ello: “the metaphysical force which lies behind all phenomena – in Schopenhauer this is termed ‘the will’ while in Conrad it is ‘the darkness’ – is seen to be neither subject to reason nor morality”.

procedimientos del juicio de Jim, destaca de nuevo la retórica marloviana que opone el exterior como el aspecto superficial al interior como lo esencial:

Whether they knew it or not, the interest that drew them there was purely psychological – the expectation of *some essential disclosure* as to the strength, the power, the horror, of human emotions. Naturally nothing of the kind could be disclosed. The examination of the only man able and willing to face it was beating futilely round the well-known fact, and the play of questions upon it was as instructive as the tapping with a hammer on an iron box were the object *to find out what's inside*. However, an official inquiry could not be any other thing. *Its object was not the fundamental why, but the superficial how, of this affair* (LJ, 48 [énfasis añadido]).

Esta retórica, heredada de “Heart of Darkness”, recuerda la distinción típica de Schopenhauer entre el aspecto externo y el interior como la “esencia íntima” incognoscible de cualquier fenómeno. En segundo lugar, en algunas ocasiones se hallan ecos de la metafísica de Schopenhauer en las reflexiones filosóficas de Marlow. Por ejemplo, este pasaje parece una evocación de la voluntad schopenhaueriana en la naturaleza y el ser humano:

At the first bend he lost sight of the sea with its labouring waves for ever rising, sinking and vanishing to rise again – the very image of struggling mankind – and faced the immovable forests rooted deep in the soil, soaring towards the sunshine, everlasting in the shadowy might of their tradition, like life itself (LJ, 185).

Las reminiscencias schopenhauerianas de este otro pasaje son también inconfundibles:

It was a great peace, as if the earth had been one grave, and for a time I stood there thinking mostly of the living who, buried in remote places out of the knowledge of mankind, still are fated to share in *its tragic or grotesque miseries*. In its noble struggles too – who knows? *The human heart is vast enough to contain all the world*. It is valiant enough to *bear the burden*, but where is the courage that would cast it off? (LJ, 243 [énfasis añadido])

Finalmente, abundan en *Lord Jim* generalizaciones sobre la futilidad de la vida que remiten a la concepción de la existencia de Schopenhauer y que subrayan el melancólico pesimismo dominante hasta el final de la obra:

Which of us here has not observed this or maybe experienced something of that feeling in his own person – this extreme weariness of emotions, the vanity of effort, the yearning for rest? [...]; for what else is that makes the idea of death supportable? End! *Finis!* The potent word that exorcises from the house of life the haunting shadow of Fate (*LJ*, 71, 135).

En definitiva, las huellas de influencia de la filosofía de Schopenhauer en *Lord Jim* tomadas en su conjunto revelan la importancia de su verdadero impacto en la obra. La influencia de Schopenhauer se manifiesta de un modo más alusivo que en obras anteriores. *Lord Jim* es, sin embargo, una novela de gran densidad filosófica, y en los problemas filosóficos que explora (la subjetividad, el solipsismo, el fatalismo, la libertad moral o la responsabilidad del individuo) late con fuerza el pensamiento de Schopenhauer.

9. *TYPHOON AND OTHER STORIES*

Conrad escribió los cuatro relatos que integran el volumen *Typhoon and Other Stories* (1903) entre septiembre de 1900 y enero de 1902. En la nota prologal al volumen escrita en 1919, el autor recuerda así el período de composición de los relatos: “The main characteristic of this volume consists in this, that all the stories composing it belong not only to the same period but have been written one after another in the order in which they appear in the book” (*T*, 227). En realidad, “Falk: A Reminiscence”, el único relato del volumen que no fue publicado previamente en ninguna revista, es anterior a “Amy Foster”. Hay algunos rasgos del relato “Amy Foster” que merece la pena considerar desde la perspectiva del pensamiento schopenhaueriano, pero la influencia del filósofo alemán es fundamental en aspectos clave de los otros tres relatos que integran el volumen: “Typhoon”, “Falk” y “To-morrow”.

9.1.1. “Typhoon”: la primacía de la intuición

La mayor parte de este relato es una descripción de los efectos del violento tifón que asola el barco *Nan-Shan*, que transporta a un buen número de culis que, en su regreso a casa, se pelean por el dinero durante la accidentada travesía. No obstante, el centro de interés del relato reside en el modo en que el capitán MacWhirr se enfrenta a estos contratiempos. El pragmatismo y la falta de imaginación de este personaje, así como su éxito en la resolución de los problemas a bordo del barco, lo convierten en un heredero de Singleton, el viejo marinero de *The Nigger of the ‘Narcissus’*. Así, tal como se comentó en relación a Singleton en el capítulo correspondiente, también en la caracterización del personaje de MacWhirr se observa la influencia de la epistemología schopenhaueriana, que concede un papel preponderante al conocimiento intuitivo y un papel subordinado y problemático a la reflexión abstracta.

Sin embargo, la razón de que examinemos en detalle la caracterización de MacWhirr en vez de remitir simplemente al análisis correspondiente del capítulo dedicado a *The Nigger of the 'Narcissus'*, es que la descripción de las peculiaridades cognitivas de este personaje están mucho más desarrolladas que en la caracterización de su predecesor, y el contorno filosófico en su dibujo se aprecia también con mayor claridad. Así, la influencia de la epistemología schopenhaueriana en la caracterización de MacWhirr es aún más inequívoca que en *The Nigger of the 'Narcissus'*. La distinción de Schopenhauer entre conocimiento intuitivo y abstracto es una de las fuentes principales de la elaboración conradiana de estas ideas en “Typhoon” y, por extensión, también en *The Nigger of the 'Narcissus'*.

El personaje de MacWhirr permite a Conrad desarrollar una vena cómica inédita hasta este momento²⁰⁰, lo que no excluye la seriedad filosófica del tema que se explora: la primacía del conocimiento intuitivo y la concepción de la reflexión abstracta como una pesada carga. Esto se corresponde con la postura irracionalista que Conrad adopta generalmente²⁰¹. MacWhirr se presenta desde el comienzo del relato como un personaje simple, carente de imaginación y pragmático, a la manera de Singleton:

Having just enough imagination to carry him through each successive day, and no more, he was tranquilly sure of himself; and from the very same cause he was not in the least conceited (*T*, 6).

No obstante, es necesario señalar que no es la falta de “imaginación” el rasgo más característico de la cognición de MacWhirr, sino que, tal como se revelará más adelante, lo que distingue a este personaje es su incapacidad para la reflexión abstracta. De hecho, en la caracterización de MacWhirr se indica con insistencia la limitación

²⁰⁰ Cf. *CL*, vol. 2, 304: “This is my first attempt at treating a subject jocularly so to speak”. Sobre el registro cómico de “Typhoon”, véase especialmente Schuster (1984).

²⁰¹ Cf. *CL*, vol. 2, 16: “Of course reason is hateful – but why? Because it demonstrates (to those who have the courage) that we, living, are out of life – utterly out of it”.

exclusiva de su consciencia al instante presente. Esto también se presenta como una ventaja manifiesta desde el comienzo del relato, pues en cuanto sube a bordo, MacWhirr es el único que repara en que la cerradura de la puerta del camarote no funciona bien, puesto que presta toda su atención a las impresiones intuitivas del presente. Tras la relación de este incidente ilustrativo y la reparación de la cerradura, el narrador enuncia la peculiaridad cognitiva de MacWhirr:

With a temperament neither loquacious nor taciturn, he found very little occasion to talk. There were matters of duty, of course – directions, orders, and so on; but the past being to his mind done with, and the future not there yet, the more general actualities of the day required no comment – because facts can speak for themselves with overwhelming precision (*T*, 10).

La consciencia de MacWhirr, por tanto, se revela ya como enteramente intuitiva e incapacitada para la reflexión abstracta, según los principios de la epistemología schopenhaueriana:

Besides the ideas we have as yet considered, [...] another faculty of knowledge has appeared in man alone of all earthly creatures, an entirely new consciousness, which, with very appropriate and significant exactness, is called *reflection*. For it is in fact derived from the knowledge of perception, and is a reflected appearance of it. But it has assumed a nature fundamentally different. The forms of perception do not affect it, and even the principle of sufficient reason which reigns over all objects has an entirely different aspect with regard to it. It is just this new, more highly endowed, consciousness, this abstract reflex of all that belongs to perception in that conception of the reason which has nothing to do with perception, that gives to man that thoughtfulness which distinguishes his consciousness so entirely from that of the lower animals, and through which his whole behaviour upon earth is so different from that of his irrational fellow-creatures. He far surpasses them in power and also in suffering. They live in the present alone, he lives also in the future and the past. They satisfy the needs of the moment, he provides by the most ingenious preparations for the future, yea for days that he shall never see. They are entirely dependent on the impression of the moment, on the effect of the perceptible motive; he is determined by abstract conceptions independent of the present (*WWI*, I, 66-67).

MacWhirr es un caso anómalo, un personaje que carece de la facultad de la reflexión abstracta. Varios incidentes del relato lo corroboran. Cuando Jukes, el primer

oficial, se muestra indignado por servir en un barco que ostenta la bandera de Siam, MacWhirr no comprende las razones de su enfado: ““No. I looked up the book. Length twice the breadth and the elephant exactly in the middle. I thought the people ashore would know how to make the local flag. Stands to reason. You were wrong, Jukes...”” (T, 11). Este malentendido, por el cual MacWhirr interpreta el comentario de Jukes (“Queer flag for a man to sail under, sir” [T, 10]) como una indicación de que hay errores en el diseño de la bandera, se debe a que MacWhirr es incapaz de comprender el valor simbólico y abstracto de las banderas. Por otro lado, MacWhirr habla muy poco, apenas entiende las conversaciones de los demás y ni siquiera alcanza a comprender por qué la gente habla:

‘I can’t understand what you can find to talk about,’ says he. ‘Two solid hours. I am not blaming you. I see people ashore at it all day long, and then in the evening they sit down and keep at it over the drinks. Must be saying the same things over and over again. I can’t understand’ (T, 17).

Las palabras significan poco para MacWhirr porque el lenguaje es un correlato de la razón, según la teoría del conocimiento de Schopenhauer:

Speech, as an object of outer experience, is obviously nothing more than a very complete telegraph, which communicates arbitrary signs with the greatest rapidity and the finest distinctions of difference. But what do these signs mean? How are they interpreted? When some one speaks, do we at once translate his words into a picture of the fancy, which instantaneously flash upon us, arrange and link themselves together, and assume form and colour according to the words that are poured forth, and their grammatical inflections? What a tumult there would be in our brains while we listened to a speech, or to the reading of a book? But what actually happens is not this at all. The meaning of a speech is, as a rule, immediately grasped, accurately and distinctly taken in, without the imagination being brought into play. *It is reason which speaks to reason, keeping within its own province.* It communicates and receives abstract conceptions, ideas that cannot be presented in perceptions, which are framed once for all, and are relatively few in number, but which yet encompass, contain, and represent all the innumerable objects of the actual world. This itself is sufficient to prove that the lower animals can never learn to speak or comprehend, although they have the organs of speech and ideas of

perception in common with us. *But because words represent this perfectly distinct class of ideas, whose subjective correlative is reason, they are without sense and meaning for the brutes.* Thus language, like every other manifestation which we ascribe to reason, and like everything which distinguishes man from the brutes, is to be explained from this as its one simple source – conceptions, abstract ideas which cannot be presented in perception, but are general, and have no individual existence in space and time (*WWI*, I, 70-71[énfasis añadido]).

Asimismo, en varias ocasiones se alude a “la mente literal” de MacWhirr, lo que significa que es incapaz de utilizar o comprender el lenguaje figurativo. Todas estas evidencias apuntan a la concepción del protagonista de “Typhoon” como un caso anómalo en el que el predominio del conocimiento intuitivo es absoluto y la facultad de la reflexión abstracta es muy limitada, casi inexistente. Que este rasgo definitorio en la caracterización del personaje coincide plenamente con la teoría del conocimiento de Arthur Schopenhauer lo corrobora una última evidencia. Cuando aparecen las primeras señales del tifón que se avecina, MacWhirr, que hasta el momento nunca se ha enfrentado a un huracán en su carrera, busca ayuda en un libro, pero acaba sumido en la perplejidad más absoluta:

He lost himself amongst advancing semi-circles, left- and right-hand quadrants, the curves of the tracks, the probable bearing of the centre, the shifts of wind, and the readings of barometer. He tried to bring all these things into a definite relation to himself, and ended by becoming contemptuously angry with such a lot of words and with so much advice, all head-work and supposition, without a glimmer of certitude (*T*, 28-29).

Al no obtener ninguna ayuda del libro, MacWhirr se sirve de la intuición para solventar los múltiples problemas que surgen durante la tempestad a medida que se van presentando. El éxito le conduce a concluir: ““There are things you find nothing about in books”” (*T*, 83). Compárese con las consideraciones de Schopenhauer sobre los libros en relación con el conocimiento abstracto:

That books will not take the place of experience nor learning of genius are two kindred phenomena. Their common ground is that the abstract can never take the place of the concrete. Books therefore do not take the place of experience, because *conceptions* always remain

general, and consequently do not get down to the particular, which, however, is just what has to be dealt with in life; and, besides this, all conceptions are abstracted from what is particular and perceived in experience, and therefore one must have come to know these in order adequately to understand even the general conceptions which the books communicate (*WWI*, II, 244).

Así, MacWhirr es incapaz de salvar la distancia entre las reglas generales establecidas en el libro que consulta y el caso particular que le atañe, subsumido en dichos principios generales. Dado el total predominio del conocimiento intuitivo en su consciencia y su nula capacidad de abstracción, no podía ser de otra manera.

Por otra parte, el hecho de que MacWhirr resuelva con éxito las difíciles situaciones a las que se enfrenta, así como la simpatía con la que está tratado el personaje, confirman la postura antirracionalista típicamente conradiana. El relato concluye con esta frase tomada de una carta de Jukes: “I think that he got out of it very well for such a stupid man” (*T*, 83). Es una excelente conclusión para un relato en el que predominan la ligereza y la comicidad, con la que reverbera una nota de ambivalencia respecto al personaje de MacWhirr. Aunque las ocasiones en que se relativiza o parodia la estatura cuasi-heroica de MacWhirr no invalidan la simpatía general del autor implícito, estas apuntan a las desventajas inherentes al predominio de la intuición, pues, como observa Schopenhauer: “Action in accordance with conceptions may pass into pedantry, action in accordance with the perceived impression into levity and folly” (*WWI*, II, 247).

No obstante, junto a la comicidad preponderante del relato existe en “Typhoon”, como es habitual en la narrativa de Conrad, un elemento filosófico que en esta ocasión se refiere a la distinción epistemológica entre conocimiento intuitivo y abstracto, con una decidida preferencia por el primero. El modo en que se desarrolla esta idea en los detalles del texto refleja la influencia de la gnoseología schopenhaueriana, que otorga a la intuición el papel principal en el conocimiento humano y a la reflexión abstracta un

rol subordinado y sujeto además a múltiples inconvenientes. Si bien Conrad suele adoptar una posición mucho más abiertamente antirracionalista de la que se discierne en los escritos de Schopenhauer, ambos autores comparten la idea de que la intuición se basta a sí misma, mientras que con la reflexión abstracta entran en escena la duda y el error en el plano teórico y el temor y la inquietud en el plano práctico (cf. *WWI*, I, 65).

Con el personaje de MacWhirr, Conrad avanza un paso más en la investigación iniciada con el marinero Singleton en *The Nigger of the 'Narcissus'*, al desarrollar, de acuerdo a los principios de la gnoseología schopenhaueriana, de un modo más radical la posibilidad de un personaje completamente limitado a la intuición del presente, incapacitado para la reflexión abstracta y libre de sus peligros²⁰². Prueba de ello es que resulta inconcebible que MacWhirr pudiera entregarse a los miedos y las dudas que asaltan a Singleton en un momento en que se abandona a la reflexión sobre su propia muerte (véase el tercer apartado del capítulo 6).

9.1.2. “Typhoon”: lo sublime schopenhaueriano

Existe otra huella de influencia del pensamiento de Schopenhauer en el relato “Typhoon” que también se hallaba presente en *The Nigger of the 'Narcissus'*: se trata de la teoría de lo sublime en la estética schopenhaueriana. La mayor parte de este extenso relato se centra en la descripción del huracán al que se enfrenta el *Nan-Shan* y en los esfuerzos desesperados y heroicos de la tripulación liderada por MacWhirr para

²⁰² La relación entre el pensamiento de Schopenhauer y el tema de la intuición frente a la reflexión abstracta en “Typhoon” ha recibido escasa atención por parte de la crítica, pero Watts (1994: xxiv) observa con acierto: “Wang’s survival [in *Victory*] illustrates a familiar Conradian theme: reflection and imagination may incapacitate, while stolidity may preserve. It’s a traditional literary theme of ‘anti-rational primitivism’: [...] In *Nostromo*, the reflective Decoud perishes, whereas the stolid Mitchell long outlives him; and repeatedly in Conrad’s maritime fiction, the imaginative seaman (e.g. Jim or Jukes) proves unreliable, while the unimaginative (e.g. Singleton or MacWhirr) is a pillar of strength. [...] Schopenhauer, again, provided support for the contrast”. Véase, en efecto, este pasaje que señala Watts: “Thus savages and untaught men, who are little accustomed to think, perform certain physical exercises, fight with beasts, shoot with bows and arrows and the like, with a certainty and rapidity which the reflecting European never attains to, just because his deliberation makes him hesitate and delay” (*WWI*, I,

combatirlo. No es de extrañar que una relación tan pormenorizada y extensa de estas características, merecedora de grandes elogios en la tradición crítica, se base en una meditada concepción estética. En este sentido, se refleja la influencia de la teoría estética de Schopenhauer, según la cual la contemplación del espectáculo de las fuerzas de la naturaleza sublevadas frente a la tenaz resistencia del ser humano, cuya insignificancia frente a ellas queda de manifiesto, produce el sentimiento de lo sublime (cf. *WWI*, I, 266-274), como ya se vio en la tempestad que afronta el ‘Narcissus’ (capítulo 6, apartado 4). En este pasaje se observa la recreación del enfrentamiento desigual entre las fuerzas de la naturaleza y el ser humano:

The seas in the dark seemed to rush from all sides to keep her back where she might perish. There was hate in the way she was handled, and a ferocity in the blows that fell. She was like a living creature thrown to the rage of a mob: hustled terribly, struck at, borne up, flung down, leaped upon. Captain MacWhirr and Jukes kept hold of each other, deafened by the noise, gagged by the wind; and the great physical tumult beating about their bodies, brought, like an unbridled display of passion, a profound trouble to their souls. One of those wild and appalling shrieks that are heard at times passing mysteriously overhead in the steady roar of a hurricane, swooped, as if borne on wings, upon the ship, and Jukes tried to outscreech it (*T*, 40).

Asimismo, se utiliza el recurso de la personificación de la tempestad para subrayar la idea del enfrentamiento. De hecho, en un momento posterior del relato se establece la analogía explícita entre la furia del huracán y la furia humana:

He was vaguely amazed at the plainness with which down there he could hear the gale raging. Its howls and shrieks seemed to take on, in the emptiness of the bunker, something of the human character, of human rage and pain – being not vast but infinitely poignant (*T*, 47).

Esta analogía evoca la filosofía de Schopenhauer, en la que la voluntad en la naturaleza es la misma que se manifiesta en el ser humano, solo que en distintos grados

92). En la Nota del Autor de *Victory* de 1920, Conrad observa: “The habit of profound reflection, I am compelled to say, is the most pernicious of all the habits formed by the civilized man” (*V*, 312).

de objetivación²⁰³. Por lo demás, la diferencia más significativa entre lo sublime en “Typhoon” y el episodio de la tempestad en *The Nigger of the ‘Narcissus’* es que en “Typhoon” lo sublime aparece asociado con frecuencia a la metafísica de la oscuridad conradiana, según la cual la *oscuridad* es la entidad que subyace a las manifestaciones del mundo visible como su esencia. Este es un buen ejemplo de ello:

The far-off blackness ahead of the ship was like another night seen through the starry night of the earth – the starless night of the immensities beyond the created universe, revealed in its appalling stillness through a low fissure in the glittering sphere of which the earth is the kernel (*T*, 26).

Tanto la estética de lo sublime como la metafísica de la oscuridad, que aparecen combinadas en “Typhoon”, son deudoras de la filosofía de Schopenhauer²⁰⁴.

9.2. “Falk”: la voluntad de vivir

“Falk: A Reminiscence” es el relato de Conrad que trata el concepto de la voluntad schopenhaueriana de la manera más abierta, explícita e inequívoca. En una carta a David Meldrum escrita en 1902, el autor desvela algunos de los principios de la concepción del relato:

Hermann and his wife are the people I wanted to *do*: the story of Falk being more or less of a foil to the main purpose. However I thought that I did bring his personality out towards the end distinctly enough. If I did not – as I fear – it is simply want of skill in finding the essential trait in an image clear enough to my own eye. I wanted to make him stand for so much that I neglected, in a manner, to set him on his feet (*CL*, vol. 2, 441).

Si bien Conrad se muestra tan evasivo en estas líneas como en la mayoría de sus declaraciones sobre su propia obra, es indudable que el rasgo esencial del personaje de

²⁰³ Kirschner (1968: 269) cita algunos ejemplos de *Lord Jim*, “Typhoon” y *The Rescue* y, en relación a la influencia de Schopenhauer en las obras de Conrad, comenta: “Animism penetrates Conrad’s descriptions of nature”.

²⁰⁴ Remitimos al cuarto apartado del capítulo 6 y al décimo apartado del capítulo 7 para más detalles sobre la estética de lo sublime y la metafísica de la oscuridad en Conrad, respectivamente.

Falk al que se refiere Conrad en la carta a Meldrum, aquello que el personaje “representa”, es la encarnación de la voluntad schopenhaueriana en su forma más pura y directa. Kirschner, el primer crítico en señalar la importancia de la influencia de Schopenhauer en “Falk”, expresa esta misma idea con rotundidad: “The hero of ‘Falk’ is virtually a suffering personification of the will to live in its simplest terms” (Kirschner, 1968: 267)²⁰⁵. En efecto, esta idea se hace patente desde la primera evocación del personaje en el relato:

An elemental force is ruthlessly frank. [...] The ruthless disclosure was, in the end, left for a man to make; a man strong and elemental enough and driven to unveil some secrets of the sea by the power of a simple and elemental desire (*T*, 130).

La analogía entre las fuerzas de la naturaleza y el vigoroso deseo de Falk en la introducción del personaje recuerda la filosofía de Schopenhauer, según la cual es la misma voluntad la que se manifiesta en ambos fenómenos. Esta analogía vuelve a hacerse explícita en un momento posterior del relato:

We had no quarrel. Natural forces are not quarrelsome. You can’t quarrel with the wind that inconveniences and humiliates you by blowing off your hat in a street full of people. He had no quarrel with me. Neither would a boulder, falling on my head, have had. He fell upon me in accordance with the law by which he was moved – not of gravitation, like a detached stone, but of self-preservation²⁰⁶ (*T*, 164-165).

Un poco antes, el narrador detalla las características del instinto de conservación de Falk:

²⁰⁵ Tanner (1976: 22-23) también observa la influencia de Schopenhauer en la caracterización de Falk, a quien considera opuesto al Axel Heyst de *Victory*: “With this emphatic focus on the ‘will to live’ Conrad seems to be writing with Schopenhauer in mind, as he did most notably in *Victory*, in which Axel Heyst tries to live out the Schopenhauerian ideal of ‘complete denial of the will’ – and fails. [...] Falk is the direct opposite of Axel. He is the very incarnation of the ‘will to live’ as described by Schopenhauer”.

²⁰⁶ La alusión final a la fuerza gravitatoria y la piedra recuerda un pasaje específico de la obra principal de Schopenhauer, tal como también observa con acierto Kirschner (1968: 268): “The suggested underlying unity in nature recalls Schopenhauer’s aphorism: ‘Spinoza [Epist. 62] says that if a stone which has been projected through the air had consciousness, it would believe that it was moving of its own will. I add to this only that the stone would be right’ [cf. *WWI*, I, 177]”.

Self-preservation was his only concern. Not selfishness, but mere self-preservation. Selfishness presupposes consciousness, choice, the presence of other men; but his instinct acted as though he were the last of mankind nursing that law like the only spark of a sacred fire. I don't mean to say that living naked in a cavern would have satisfied him. Obviously he was the creature of the conditions to which he was born. No doubt self-preservation meant also the preservation of these conditions. But essentially it meant something much more simple, natural, and powerful. How shall I express it? It meant the preservation of the five senses of his body – let us say – taking it in its narrowest as well as in its widest meaning (*T*, 163-164).

Schopenhauer identifica la voluntad con el egoísmo: “from this standpoint of egoism, which is the form of the will to live” (*WWI*, I, 411), pero el matiz que introduce el narrador para distinguir el egoísmo del “mero instinto de conservación” de Falk sigue siendo coherente con la doctrina schopenhaueriana. Por una parte, la frase “but his instinct acted as though he were the last of mankind nursing that law like the only spark of a sacred fire”, sugiere que Falk actúa como si solo él existiese, en tanto encierra en el núcleo de su ser la voluntad originaria indivisa. Por otra parte, la reflexión: “Obviously he was the creature of the conditions to which he was born. No doubt self-preservation meant also the preservation of these conditions”, coincide plenamente con la doctrina de Schopenhauer sobre el funcionamiento de la voluntad en los grados más altos de su objetivación:

But these acts of will have always a ground or reason outside themselves in motives. Yet these motives never determine more than what I will at *this* time, in *this* place, and under *these* circumstances, not *that* I will in general, or *what* I will in general, that is, the maxims which characterize my volition generally. Therefore the inner nature of my volition cannot be explained from these motives; but they merely determine its manifestation at a given point of time: they are merely the occasion of my will showing itself; but the will itself lies outside the province of the law of motivation, which determines nothing but its appearance at each point of time (*WWI*, I, 152).

Tal como la voluntad como *cosa en sí* trasciende los límites de la representación, de manera que el ámbito de los motivos es tan circunstancial como meramente fenoménico, la voluntad de Falk se mueve dentro de su propia esfera de acción, pero

corresponde a una fuerza metafísica primigenia: “But essentially it meant something much more simple, natural, and powerful” (*T*, 164).

Como en “Heart of Darkness”, en “Falk” el contexto schopenhaueriano se funde con una atmósfera darwiniana. El incidente revelatorio del pasado de Falk es una situación extrema de supervivencia a bordo del *Borgmester Dahl*, un barco a la deriva devastado por los efectos de varios temporales, en la que Falk resulta ser el único superviviente. Este diálogo entre el narrador y Falk es muy significativo para extraer el sentido de este incidente clave en el relato:

“It was a great misfortune. Terrible. Awful,” he said. “Many heads went wrong, but the best men would live.”

“The toughest, you mean,” I said. He considered the word. Perhaps it was strange to him, though his English was so good.

“Yes,” he asserted at last. “The best. It was everybody for himself at last and the ship open to all” (*T*, 186).

En este diálogo, ambos participantes buscan la palabra más adecuada para evaluar la situación. La afirmación del narrador de que únicamente se dirime la darwiniana “supervivencia del más fuerte” implica la creencia en valores morales que trascienden este principio. Para Falk, en cambio, el instinto de conservación es el valor supremo. Así, aunque las resonancias darwinianas del episodio son evidentes, el énfasis recae sobre la interpretación del instinto de Falk como la máxima expresión de la voluntad de vivir en la metafísica de Schopenhauer²⁰⁷:

He wanted to live. He had always wanted to live. So we all do – but in us the instinct serves a complex conception, and in him this instinct existed alone. There is in such simple development a gigantic force, and like the pathos of a child’s naïve and uncontrolled desire (*T*, 183-184).

²⁰⁷ En relación con el personaje de Falk, conviene recordar que, para Schopenhauer: “since what the will wills is always life, [...] it is all one and a mere pleonasm if, instead of simply saying ‘the will’, we say ‘the will to live’” (*WWI*, I, 355).

Así como la incapacidad para la reflexión abstracta del capitán MacWhirr en “Typhoon” asemeja su consciencia intuitiva a la de los animales según la gnoseología schopenhaueriana, la exacerbación de la voluntad de vivir de Falk también supone una anomalía que pone de manifiesto una característica esencial, pero que en el ser humano suele estar parcialmente velada:

The beast is as much more naïve than the man as the plant is more naïve than the beast. In the beast we see the will to live more naked, as it were, than in the man, in whom it is clothed with so much knowledge, and is, moreover, so veiled through the capacity for dissimulation, that it is almost only by chance, and here and there, that its true nature becomes apparent (WWI, I, 215).

Por otro lado, varias alusiones a las pagodas y la población budista en Bangkok, el escenario principal del relato, permiten un contraste implícito entre la afirmación de la voluntad de vivir encarnada en Falk y su negación en el pensamiento budista, según la concepción de Arthur Schopenhauer:

During the afternoon I looked at times at the old homely ship, the faithful nurse of Hermann’s progeny, or yawned towards the distant temple of Buddha, like a lonely hillock on the plain, where shaven priests cherish the thoughts of that Annihilation which is the worthy reward of us all (T, 172).

Compárese con las consideraciones finales de *El mundo como voluntad y representación*, donde Schopenhauer abraza la nada como única vía de salvación:

Thus, in this way, by contemplation of the life and conduct of saints, [...] we must banish the dark impression of that nothingness which we discern behind all virtue and holiness as their final goal, and which we fear as children fear the dark; we must not even evade it like the Indians, through myths and meaningless words, such as reabsorption in Brahma or the Nirvana of the Buddhists (WWI, I, 525).

La idea de que el nirvana budista es un eufemismo de la nada está muy extendida en la actualidad, pero eso no debe hacernos olvidar que el origen de esa idea

está en la interpretación de Schopenhauer en su sistema filosófico²⁰⁸. Así, en “Falk” se sugiere la trascendencia metafísica de la voluntad de vivir encarnada en el personaje central: “He had survived! I saw him before me as though preserved for a witness to the mighty truth of an unerring and eternal principle” (*T*, 193). El poder de este principio eterno e infalible es coherente con la doctrina de Schopenhauer, según la cual la voluntad es lo único que existe realmente bajo las formas de la representación, en un mundo sin dioses: “the sea ruled by iron necessity, its spectral band swayed by terror and hope, its mute and unhearing heaven” (*T*, 192).

Si en el pasado Falk se vio envuelto en una situación extrema de supervivencia de la que salió victorioso, en el presente del relato todos sus esfuerzos están dedicados a conseguir a la chica de la que está enamorado, la exuberante y silenciosa sobrina de Hermann: “He was a child. He was as frank as a child too. He was hungry for the girl, terribly hungry, as he had been terribly hungry for food” (*T*, 184). La misma fuerza, la voluntad de vivir, es la que se manifiesta en ambas situaciones, pues solo estas cambian, proporcionando únicamente los motivos que sirven de estímulo a la voluntad inalterable: “Don’t be shocked if I declare that in my belief it was the same need, the same pain, the same torture” (*T*, 184). Que el personaje de Falk es una encarnación de la voluntad de vivir schopenhaueriana lo confirma definitivamente esta reflexión, que sigue inmediatamente al último fragmento citado:

We are in his case allowed to contemplate the foundation of all the emotions – that one joy which is to live, and the one sadness at the root of the innumerable torments (*T*, 184).

²⁰⁸ El poder de contaminación del pensamiento de Schopenhauer en la mentalidad occidental del siglo XX es comparable al de Nietzsche y Freud, salvo que estos, a su vez (sobre todo Nietzsche) son deudores del pensamiento de Schopenhauer. Cf. Gardiner (1975: 456-457): “[Schopenhauer] ayudó a preparar el camino para efectuar cambios inmensos en el modo de acercarse a la vida de la mente: cambios que se expresan no solamente en los avances realizados por la psicología del siglo XX, sino que ahora también se encuentran implícitos, en un nivel de no especialistas, en gran parte de nuestro pensamiento y comprensión diarios”.

La voluntad de vivir tal como la define Schopenhauer consiste precisamente en la aceptación del sufrimiento que conlleva indefectiblemente todo goce. Se observa asimismo que la expresión que utiliza Conrad en este pasaje (*that one joy, the one sadness*) sugiere la existencia de una única raíz o causa de la multiplicidad de fenómenos que se manifiestan en el mundo visible. El estilo y el aliento metafísico de este pasaje recuerdan tanto a la doctrina de Schopenhauer, que Kirschner comenta al respecto: “The summing-up, assimilating Falk’s need for the girl to his former hunger for food, sounds like a page from Schopenhauer” (Kirschner, 1968: 269). Esta página, por ejemplo:

He sees that the difference between him who inflicts the suffering and him who must bear it is only the phenomenon, and does not concern the thing-in-itself, for this is the will living in both, which here, deceived by the knowledge which is bound to its service, does not recognise itself, and seeking an increased happiness in *one* of its phenomena, produces great suffering in *another*, and thus, in the pressure of excitement, buries its teeth in its own flesh, not knowing that it always injures only itself, revealing in this form, through the medium of individuality, the conflict with itself which it bears in its inner nature (WWI, I, 453-454).

En el pasado, Falk se vio obligado a recurrir al canibalismo para sobrevivir. Cuando decide contarle este traumático episodio de su vida al obtuso Hermann para pedirle la mano de su sobrina, este reacciona con una repulsión y furia desmedidas. Teniendo en cuenta la importancia del contexto schopenhaueriano en “Falk”, son significativas las consideraciones del filósofo alemán sobre el canibalismo:

Wrong, the conception of which we have thus analysed in its most general and abstract form, expresses itself in the concrete most completely, peculiarly, and palpably in cannibalism. This is its most distinct and evident type, the terrible picture of the greatest conflict of the will with itself at the highest grade of its objectification, which is man (WWI, I, 429).

En el contexto del relato, Falk se limitó a hacer lo necesario para sobrevivir. Este episodio, sin embargo, revela aspectos esenciales de la existencia que la estrecha mentalidad pequeñoburguesa de Hermann se niega a aceptar. La antipatía que despierta

este personaje deriva de su empecinada negativa a aceptar cualquier verdad que sea desagradable o choque con sus ideas preconcebidas. La actitud del narrador, más abierta y comprensiva, es cercana a la del propio Conrad. Así, la actitud relativista y escéptica de Conrad frente al canibalismo, tanto en “Falk” como en “Heart of Darkness”, contrasta notablemente con la condena moral absoluta de Schopenhauer bajo la forma de la revelación metafísica²⁰⁹. No obstante, que Conrad critique implícitamente la postura radical de Schopenhauer sobre el canibalismo, o que critique con dureza la reacción hipócrita de Hermann, no significa en modo alguno que abrace sin reservas la cándida franqueza de la voluntad de vivir encarnada en Falk. Aunque el relato tenga momentos de ligereza y comedia, e incluso termine con un final feliz (aunque este parece una parodia truculenta de las historias de amor), la nota predominante es el desasosiego. Esta sensación se hace explícita en esta frase: “There was a sense of lurking gruesome horror somewhere in my mind, and it was mingled with clear and grotesque images” (*T*, 183). Si “Falk” recrea la tesis de Schopenhauer de que la voluntad de vivir constituye la esencia del mundo, también triunfa en el relato un pesimismo metafísico análogo al del sistema filosófico schopenhaueriano.

La sobrina de Hermann, por su parte, el objeto de deseo de Falk, es una perfecta encarnación de la naturaleza femenina tal como la concibe Schopenhauer en su obra capital:

²⁰⁹ La actitud de Conrad respecto al canibalismo se sitúa más bien en la tradición de escepticismo y relativismo moral de Michel de Montaigne, especialmente en el ensayo “Des cannibales” (Libro primero, capítulo XXX). Conrad demuestra interés por el tema del canibalismo en otras de sus obras, especialmente en “Heart of Darkness” y *The Secret Agent*. Véase Zuckerman (1968: 295, 299): “One source of menace portrayed [in *The Secret Agent*] is human selfishness. To suggest this pervasive theme and help render it concretely, Conrad employs images and situations of cannibalism. [...] The world of *The Secret Agent* is essentially that of *Heart of Darkness*, with London replacing the African wilderness and the urban dwellers replacing both the primitive savages and the civilized emissaries of light”. Sobre el canibalismo en la obra de Conrad, véase también Gill (1999). En ningún estudio sobre el tema, ni siquiera en relación con “Falk”, se ha comentado el pasaje de *The World as Will and Idea* sobre el canibalismo citado antes, aunque es relevante si tenemos en cuenta el vivo interés de Conrad por el tema del canibalismo, su conocimiento de la obra de Schopenhauer y la fuerte presencia del pensamiento de este tanto en “Falk” como en “Heart of Darkness”.

She had a good complexion, and her blue eyes were so pale that she appeared to look at the world with the empty white candour of a statue. You could not call her good-looking. It was something much more impressive. The simplicity of her apparel, the opulence of her form, her imposing stature, and the extraordinary sense of vigorous life that seemed to emanate from her like a perfume exhaled by a flower, made her beautiful with a beauty of a rustic and olympian order (*T*, 126).

Voluptuosa y carnal, la sobrina de Hermann es la versión femenina de la voluntad de vivir:

And she too was a servant of that life that, in the midst of death, cries aloud to our senses. She was eminently fitted to interpret for him its feminine side. And in her own way, and with her own profusion of sensuous charms, she also seemed to illustrate the eternal truth of an unerring principle (*T*, 194).

Por ultimo, en la atracción mutua que sienten Falk y la sobrina de Hermann, así como en la tenacidad de Falk por conseguirla, resuena, más que ninguna historia de amor de la tradición literaria, la metafísica del amor sexual schopenhaueriana. Uno de los aspectos singulares del pensamiento de Schopenhauer es el de haber sido el primer filósofo en ocuparse con profundidad del sexo como componente importante de su filosofía, al considerar el instinto sexual la máxima afirmación de la voluntad de vivir²¹⁰. Así expresa Schopenhauer el significado metafísico del instinto sexual:

Egoism is so deeply rooted a quality of all individuals in general, that in order to rouse the activity of an individual being egoistical ends are the only ones upon which we can count with certainty. Certainly the species has an earlier, closer, and greater claim upon the individual than the perishable individuality itself. Yet when the individual has to act, and even make sacrifices for the continuance and quality of the species, the importance of the matter cannot be made so comprehensible to his intellect, which is calculated merely with regard to individual ends, as to have its proportionate effects. Therefore in such a case nature can only attain its ends by implanting a certain illusion in the individual, on account of which that which is only a good for the species appears to him as a good for himself, so that when he serves the species he

²¹⁰ Tanner (1976: 22) también observa: "In addition Schopenhauer stresses that the sexual drive and its satisfaction is 'the focus of the will, its concentration and highest expression' and that 'next to the

imagines he is serving himself; in which process a mere chimera, which vanishes immediately afterwards, floats before him, and takes the place of a real thing as a motive. This illusion is instinct. [...] The profound seriousness with which we consider and ponder each bodily part of the woman, and she on her part does the same, the critical scrupulosity with which we inspect a woman who begins to please us, the capriciousness of our choice, the keen attention with which the bridegroom observes his betrothed, his carefulness not to be deceived in any part, and the great value which he attaches to every excess or defect in the essential parts, all this is quite in keeping with the importance of the end. For the new being to be produced will have to bear through its whole life a similar part. [...] Consciousness of all this certainly does not exist. On the contrary, every one imagines that he makes that careful selection in the interest of his own pleasure (which at bottom cannot be interested in it at all); but he makes it precisely as, under the presupposition of his own corporisation, is most in keeping with the interest of the species, to maintain the type of which as pure as possible is the secret task. *The individual acts here, without knowing it, by order of something higher than itself, the species*; [...] We have seen in the above that the intensity of love increases with its individualization, because we have shown that the physical qualities of two individuals can be such that, for the purpose of restoring as far as possible the type of the species, the one is quite specially and perfectly the completion or supplement of the other, which therefore desires it exclusively (WWI, III, 336, 349-351 [énfasis añadido]).

En “Falk”, hay un pasaje concreto en el que se aprecia con claridad el influjo de la metafísica del amor sexual de Schopenhauer:

They met in sunshine abreast of the mainmast. He held her hands and looked down at them, and she looked up at him with her candid and unseeing glance. It seemed to me they had come together *as if attracted, drawn, and guided to each other by a mysterious influence*. They were a complete couple. In her grey frock, palpitating with life, generous of form, olympian and simple, she was indeed the siren to fascinate that dark navigator, this ruthless lover of the five senses (T, 196 [énfasis añadido])²¹¹.

En conclusión, se observan múltiples huellas de influencia en aspectos esenciales del relato. “Falk” es, junto a *Victory*, una de las obras de Conrad en la que la

love of life’ it is ‘the strongest and more powerful of motives’. All of which is mutely born out by Falk’s behaviour”.

²¹¹ En *The Secret Agent* (1907) también se lee: “he had embraced indolence from an impulse as profound as inexplicable and as imperious as the impulse which directs a man’s preference for one particular woman in a given thousand” (SA, 16).

influencia de Schopenhauer es más fuerte y evidente. Al mismo tiempo, el relato refleja sin lugar a dudas tanto el profundo interés de Conrad por el pensamiento de Schopenhauer como el gran conocimiento y la aguda comprensión que tenía de él. Probablemente, solo “Falk” bastaría para demostrar que Conrad tenía un conocimiento directo de la filosofía de Schopenhauer a través de la lectura de sus obras principales.

9.3. “Amy Foster”: el valor limitado de la compasión

Este relato se basa parcialmente en una anécdota contada por Ford Madox Ford e incluida en *The Cinque Ports* (1900), se inspira en el relato “Un Coeur Simple” de Gustave Flaubert así como en diversas experiencias autobiográficas y, según Jessie Conrad, el personaje de Amy está basado en Nellie Lyons, la sirvienta de la familia Conrad durante muchos años (Jessie Conrad, 1926: 118)²¹². Por otro lado, es posible que en la patética historia de Yanko Goorall, un inmigrante polaco maltratado por los nativos de Inglaterra, y su infeliz matrimonio con una joven que siente compasión por él, haya curiosas e inquietantes resonancias autobiográficas, como si se tratara de un reflejo distorsionado de las experiencias y sensaciones del propio autor. Pero además, posiblemente por el grado tan profundo de absorción de la filosofía de Schopenhauer por parte de Conrad, se disciernen en “Amy Foster” algunos ecos schopenhauerianos, principalmente en el desarrollo del tema de la compasión, fundamental en el relato.

²¹² Herndon (1960) sigue siendo un excelente análisis de las fuentes de “Amy Foster”. Especialmente interesantes son sus reflexiones sobre las reminiscencias autobiográficas del relato. Herndon no cree que las experiencias de Yanko sean comparables a las de Conrad en Inglaterra, pero argumenta que hay ciertas similitudes con la experiencia de la luna de miel en Brittany, donde cayó enfermo bajo el cuidado de Jessie, así como con su aventura en África (lo que se ve confirmado por algunas evidencias textuales del manuscrito en Yale), si bien da por cierta una supuesta experiencia de Conrad en el Congo probablemente inventada (Herndon, 1960: 556-559; Conrad le contó a Garnett que estando gravemente enfermo en África solo una mujer negra lo cuidó, mientras que ningún hombre blanco le prestó ayuda, pero el ensayo “Geography and Some Explorers” de Conrad deja claro que había leído esta anécdota en un libro de memorias de Mungo Park). Hervouet (1990: 76-77) considera que también se encuentran huellas de *Madame Bovary* en “Amy Foster”. Ford Madox Ford (1924: 132) declaró que Conrad había reescrito “Amy Foster” a partir de un material original suyo sin reconocimiento, lo que provocó una airada respuesta pública de Jessie Conrad en una carta al *Times*

La recepción de Yanko Goorall en tierras inglesas es extremadamente hostil. Incomprendido, marginado e incluso golpeado por los lugareños ingleses, a quienes inspira miedo²¹³, la única que siente simpatía por él es Amy Foster, movida por un sentimiento de genuina compasión. A semejanza de Marlow, cuando le ofrece una galleta a un africano moribundo, Amy le dirige al hambriento Yanko palabras amables y le ofrece un poco de pan: “Through this act of impulsive pity he was brought back again within the pale of human relations with his new surroundings. He never forgot it – never” (*T*, 103). Aquí se refleja la idea de Schopenhauer de que la compasión no se deja enseñar ni es fruto de la reflexión, sino de una bondad genuina del carácter. Como en *The Nigger of the ‘Narcissus’*, “Heart of Darkness” y *The Secret Agent*, el tratamiento de la compasión tiene reminiscencias schopenhauerianas. No obstante, como también es habitual en la obra de Conrad, en “Amy Foster” se critica implícitamente el concepto de la compasión de Schopenhauer, al explorarse sus limitaciones en la vida social, e incluso su naturaleza autodestructiva.

Así, durante los años de su matrimonio, Amy está cada vez más asustada por lo que desde su perspectiva parece la conducta excéntrica e incomprensible de su marido. Finalmente, cuando Yanko cae enfermo y pide agua a Amy en su propia lengua, esta huye despavorida y Yanko muere solo. Como apunta Graver (1969: 107): “Yanko is the victim not only of her misunderstanding but of his own as well, for he has failed to recognize the ambiguous nature of his debt to his wife”. El narrador comenta: “perhaps he was seduced by the divine quality of her pity” (*T*, 111), pero si *The Nigger of the ‘Narcissus’* exploraba el valor negativo de la compasión en la organización social, “Amy Foster” muestra que la compasión es inadecuada para regir las relaciones

Literary Supplement (véase Stape y Knowles ed., 1996: 250-251). Aunque Ford proporciona una de las fuentes principales del relato, no parece que pueda hablarse de plagio en este caso.

humanas. El matrimonio de Amy y Yanko fracasa porque estaba basado en la compasión, que se revela insuficiente para satisfacer sus mutuas necesidades afectivas. El examen de las limitaciones de la compasión forma parte de la crítica de Conrad de la ética schopenhaueriana, que considera insatisfactoria como fundamento de un código de conducta sólido y realista²¹⁴.

Por otra parte, se observan otros ecos de la filosofía de Schopenhauer en algunas frases y expresiones utilizadas en el relato. El doctor Kennedy, que narra la historia de Amy y Yanko, cree que: “there is a particle of a general truth in every mystery” (T, 88). Esta idea recuerda la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos en la obra de Schopenhauer; como la multiplicidad es fenoménica, la misma verdad esencial se halla en cada cosa, por pequeña o insignificante que parezca. Por otro lado, la frase “the melancholy of an overburdened earth” (T, 91) remite al pesimismo de Schopenhauer y su idea de la futilidad y el *ennui* como características distintivas de la vida. Por lo demás, el relato concluye con una nota de pesimismo desesperanzado que en la obra de Conrad suele estar emparentado con la cosmovisión de Schopenhauer: “the father, cast out mysteriously by the sea to perish in the supreme disaster of loneliness and despair” (T, 117).

9.4. “To-morrow”: el engaño de la esperanza

El tema central de este relato es la futilidad de la esperanza, el desengaño al que está condenada toda ilusión. La relación de este tema con el pesimismo schopenhaueriano es evidente, pero nuestro análisis de las similitudes entre el relato y el

²¹³ El tratamiento de esta hostilidad recuerda la situación del monstruo de *Frankenstein*, de Mary Shelley. En algún momento el narrador incluso se refiere a Yanko como “the creature” (T, 99).

²¹⁴ Graver (1969: 105) resume así los temas de “Amy Foster”: “its treatment of the power and deficiencies of both natural egoism and instinctive altruism is closely related to the thematic development of his major fiction”. Graver no menciona a Schopenhauer en su análisis de “Amy Foster”, pero sostiene que el conflicto entre egoísmo y altruismo que Conrad explora en sus obras se basa en las ideas de Schopenhauer y Nietzsche como punto de partida (Graver, 1969: 45-46).

pensamiento filosófico de Schopenhauer aspira a demostrar que no se trata de analogías accidentales, sino que son fruto de una relación de influencia significativa en esta etapa de la trayectoria literaria de Conrad. “To-morrow” desarrolla este tema a través de la historia del capitán Hagberd, separado de su hijo desde hace años por incompatibilidad de caracteres, pero obsesionado con la idea de que su hijo regresará “mañana”. Por otro lado, su vecina Bessie, que lleva una vida desgraciada y solitaria al cuidado de su tiránico padre, termina por contagiarse de la locura de Hagberd al hacerse ilusiones de que su hijo se casará con ella cuando regrese, tal como Hagberd no se cansa de repetir. Las vanas esperanzas de ambos personajes se verán truncadas cuando el hijo de Hagberd regresa, de hecho, inesperadamente.

El desarrollo de este tema en “To-morrow” se halla en consonancia con la concepción pesimista de Schopenhauer sobre la existencia humana. De hecho, la esperanza suele figurar en las amargas reflexiones de Schopenhauer por su importante relación con la voluntad individual:

But the never-satisfied wishes, the frustrated efforts, the hopes unmercifully crushed by fate, the unfortunate errors of the whole life, with increasing suffering and death at the end, are always a tragedy (*WWI*, I, 414).

Más significativo resulta el que Schopenhauer se refiera explícitamente al engaño de la esperanza (“the delusion of hope” [*WWI*, I, 502]), una expresión de especial relevancia para el relato “To-morrow”: “he was soothed by the part she took in his hope, which had become his delusion” (*T*, 209). Schopenhauer también habla de la esperanza nunca satisfecha y que nunca muere (“the never-satisfied and never-dying hope” [*WWI*, I, 525]). En la filosofía de Schopenhauer, la esperanza es un componente inseparable de la voluntad²¹⁵. Que el deseo nunca pueda colmarse y la esperanza sea

²¹⁵ Cf. *WWI*, II, 418: “*Hope* makes us regard what we wish, and *fear* what we are apprehensive of, as probable and near, and both exaggerate their object. Plato [...] very beautifully called hope the

siempre ilusoria es una necesidad metafísica, derivada de la naturaleza de la voluntad metafísica como *cosa en sí*. En el cuento de Conrad, la esperanza está estrechamente ligada a la locura, y el narrador omnisciente también se refiere a la esperanza como una enfermedad: “the disease of hope” (*T*, 203). A continuación citamos la frase culminante y central del relato “To-morrow”: “and in the silence of the stony country a voice spoke above her head, high up in the black air – the voice of madness, lies, and despair – the voice of inextinguishable hope” (*T*, 226). Esta frase recuerda asimismo otros pasajes de la obra de Conrad en los que reverbera el pesimismo schopenhaueriano, como en los finales de *An Outcast of the Islands* y *The Secret Agent*. El final de “To-morrow” incluye una apropiada alusión a las palabras inscritas en el pórtico del infierno de Dante, el endecasílabo “LASCIA TE OGNE SPERANZA, VOI CH’INTRATE” (*Inferno*, III, 9):

She heard him at last, and, as if overcome by fate, began to totter silently back towards her stuffy little inferno of a cottage. It had no lofty portal, no terrific inscription of forfeited hopes – she did not understand wherein she had sinned (*T*, 226).

Aunque la alusión a Dante es evidente²¹⁶, la influencia íntima es la de Schopenhauer, que ofrece la visión de la vida cotidiana como un infierno menos solemne pero tan terrible como el mítico. Schopenhauer también suele aludir a Dante para ilustrar sus tesis pesimistas:

dream of the waking. Its nature lies in this, that the will, when its servant the intellect is not able to produce what it wishes, obliges it at least to picture it before it, in general to undertake the roll of comforter, to appease its lord with fables, as a nurse a child, and so to dress these out that they gain an appearance of likelihood”.

²¹⁶ En una carta a Spiridion Kliszczewski de 1885, una de las primeras misivas que se conservan de Conrad, este se expresa sobre la cuestión nacional de Polonia en estos términos: “We have passed t[h]rough the gates where ‘lasciate ogni speranza’ is written in letters of blood and fire, and now the gate is shut on the light of hope and nothing remains for us but the darkness of oblivion” (*CL*, vol. 1, 12). Jackel (2001) encuentra alusiones al Infierno de Dante y uso de imaginería dantesca no solo en “Heart of Darkness”, sino también en *An Outcast of the Islands*, *Lord Jim* y “Falk”, aunque sorprendentemente ni siquiera menciona “To-morrow”, relato en el que la alusión es, como en “Heart of Darkness”, explícita e inmediatamente reconocible.

For whence did Dante take the materials for his hell but from this our actual world? And yet he made a very proper hell of it. And when, on the other hand, he came to the task of describing heaven and its delights, he had an insurmountable difficulty before him, for our world affords no materials at all for this (WWI, I, 417).

En el pasaje de “To-morrow” citado antes, en el que la crisis revelatoria alcanza su punto culminante, el pesimismo aparece asociado al fatalismo, como es habitual en las obras de Conrad en las que su universo moral se aproxima al pesimismo schopenhaueriano. Por otra parte, el sufrimiento de Bessie, que no comprende a qué pecado se debe su castigo, obedecería a que también ella debe expiar el pecado original: la voluntad de vivir, cuyo acicate necesario e inseparable es la esperanza:

Life presents itself as a continual deception in small things as in great. If it has promised, it does not keep its word, unless to show how little worth desiring were the things desired: *thus we are deluded now by hope, now by what was hoped for*. If it has given, it did so in order to take. The enchantment of distance shows us paradises which vanish like optical illusions when we have allowed ourselves to be mocked by them. *Happiness accordingly always lies in the future, or else in the past, and the present may be compared to a small dark cloud which the wind drives over the sunny plain: before and behind it all is bright, only it itself always casts a shadow. The present is therefore always insufficient; but the future is uncertain, and the past irrevocable*. Life with its hourly, daily, weekly, yearly, little, greater, and great misfortunes, with its deluded hopes and its accidents destroying all our calculations, bears so distinctly the impression of something with which we must become disgusted, that it is hard to conceive how one has been able to mistake this and allow oneself to be persuaded that life is there in order to be thankfully enjoyed, and that man exists in order to be happy (WWI, III, 372-373 [énfasis añadido]).

Hagberd y Bessie se engañan “por la esperanza y por lo que era esperado”, pues la llegada de Harry supone una amarga burla de sus vanas ilusiones. El pasaje citado de *The World as Will and Idea* es una reflexión general sobre la existencia humana que coincide plenamente con la idea central dramatizada en “To-morrow”. En especial, arroja luz sobre el sentido de la obsesión del capitán Hagberd y el comentario de su hijo Harry al respecto: “To-morrow? Well, well! Never heard tell of anything like this. It’s

all to-morrow, then, without any sort of to-day, as far as I can see” (*T*, 215). De hecho, la insistencia en la presentación del capitán Hagberd como un lunático no disminuye el efecto de que se trata en realidad de una representación simbólica y encubierta de la existencia humana en general. De modo análogo, el interés de Conrad por el personaje de Almayer no radica en su locura, esencialmente muy parecida a la de Hagberd, sino en el valor simbólico universal de sus características psicológicas. Por ello, no parece acertado, en un análisis crítico del relato, desdeñar la situación del capitán Hagberd como una mera extravagancia²¹⁷. Además, al situar la historia en un ambiente doméstico y en un pueblo tranquilo de Inglaterra, y no en un contexto de violencia o crueldad extraordinarias, se sugiere que el intenso sufrimiento, el desengaño y la desilusión de toda esperanza son inherentes a la condición humana. El relato aborda de manera simbólica las condiciones universales de la existencia.

Así pues, el pesimismo de “To-morrow” se relaciona estrechamente con el pesimismo schopenhaueriano tanto en la visión de la vida cotidiana como en su dimensión metafísica. El “pecado” de Bessie se relaciona asimismo con el epígrafe de *An Outcast of the Islands*, los versos de Calderón: “pues el delito mayor / del hombre es haber nacido” (*La vida es sueño*, I, 111-112). El pesimismo de Conrad tal como se refleja en su obra puede considerarse de índole metafísica, ante la ausencia de la divinidad o de cualquier otra clase de consuelo o esperanza, si bien la *oscuridad*, en vez de la *voluntad*, parece ser la versión conradiana del noúmeno²¹⁸. En el ensayo titulado “Books” (1905), Conrad declaró:

²¹⁷ Nuestra lectura del relato difiere así de la de Graver, que puede considerarse representativa de la interpretación crítica tradicional de este cuento: “Since Captain Hagberd’s obsession is so obviously a product of a deranged mind, and not based on an ideal conception of self, he is easily dismissed as a special case” (Graver, 1969: 110).

²¹⁸ No obstante, conviene matizar que algunas cartas de Conrad y, en especial, el relato “Falk: A Reminiscence”, también incluido en el volumen de relatos *Typhoon and Other Stories*, demuestran que el concepto de la voluntad schopenhaueriana fue de gran interés para Conrad (véase el segundo apartado de este mismo capítulo).

It must not be supposed that I claim for the artist in fiction the freedom of moral Nihilism. I would require from him many acts of faith of which the first would be the cherishing of an undying hope; and hope, it will not be contested, implies all the piety of effort and renunciation. [...] What one feels so hopelessly barren in declared pessimism is just its arrogance. It seems as if the discovery made by many men at various times that there is much evil in the world were a source of proud and unholy joy unto some of the modern writers. [...] To be hopeful in an artistic sense it is not necessary to think that the world is good. It is enough to believe that there is no impossibility of its being made so (*NLL*, 13).

Lo más llamativo de esta declaración pública, y de otras similares, es que en ella Conrad hace gala de creencias que su propia obra cuestiona. A diferencia del de Schopenhauer, el de Conrad es un pesimismo “no declarado”. La “esperanza eterna” de este ensayo contrasta notablemente, por ejemplo, con la carta a Cunninghame Graham de principios de 1898, en la que el influjo de Schopenhauer es evidente: “There is no morality, no knowledge and no hope; there is only the consciousness of ourselves which drives us about a world that whether seen in a convex or a concave mirror is always but a vain and fleeting appearance” (Watts ed., 1969: 71). Además, como otras obras de Conrad, “To-morrow” sugiere que no solo que el mundo no es bueno, sino que es imposible que alguna vez llegue a serlo, lo cual es la base del pesimismo metafísico.

“To-morrow” deriva de múltiples fuentes, muchas de ellas autobiográficas, como las experiencias del autor en Stanford-le-Hope, Essex, o las referencias al *Skimmer of the Seas*, en el que el propio Conrad navegó. Sin embargo, la obra de Schopenhauer constituye probablemente la influencia más significativa en la conformación del sentido del relato²¹⁹. “To-morrow” es una obra menor, y se considera unánimemente una obra fallida e insatisfactoria²²⁰, pero arroja luz sobre las

²¹⁹ “To-morrow” ha recibido escasa atención crítica, pero la importancia de la influencia de Schopenhauer no ha sido previamente señalada.

²²⁰ Lawrence Graver (1969: 111) considera que “To-morrow” es “the weakest of Conrad’s early stories”, y cree que este relato marca un punto de inflexión en la manera de abordar la escritura de relatos cortos en la trayectoria literaria de Conrad: “it has an important, if negative, place in Conrad’s career. It is the first of many short stories wholly ruined by Conrad’s refusal to follow up the possibilities inherent in

características principales del pensamiento conradiano y ayuda a comprender mejor el contexto filosófico del pesimismo que late en sus grandes novelas.

subject matter” (Graver, 1969: 109). Fraser coincide: “its publication in August 1902 marks the beginning of a period in which Conrad’s shorter fiction became less experimental in form and subject, and seemed more deliberately conceived with ‘the needs of a magazine’ in mind” (Fraser, 1996: 34-35).

10. “THE END OF THE TETHER”

Este relato deriva de diversas fuentes, muchas de las cuales son biográficas: los recuerdos de Oriente, el suicidio del suegro de Ford Madox Ford en extrañas circunstancias, los problemas económicos de Conrad y su miedo de estar perdiendo la vista en el período de la redacción de “The End of the Tether”²²¹. Por otro lado, Moynihan (1958) señaló que el nombre del barco *Sofala* está tomado probablemente del antiguo reino africano cuyos rituales se mencionan en *La rama dorada* (1890). Frazer explica que la costumbre de los reyes de esa tierra era suicidarse cuando les sobrevenía un defecto físico natural. Además de estas fuentes y contextos, “The End of the Tether” comparte con otras obras del período un trasfondo schopenhaueriano que merece la pena comentar.

El capitán Whalley, el personaje protagonista de la obra, es descrito desde el principio como un hombre de extraordinaria vitalidad: “the vigorous old man had too much vitality for the sentimentalism of regret” (Y, 132); “Otherwise he knew nothing of the ills of the flesh” (Y, 133); “and even the opulent lustrous ripple of white hairs upon his chest seemed an attribute of unquenchable vitality and vigour” (Y, 144). También se lee: “But he loved life well enough for even that event to give him a certain satisfaction” (Y, 135). Si tenemos en cuenta que poco tiempo antes de escribir esta obra Conrad había dado vida al personaje de Falk en el relato homónimo, que es una encarnación de la afirmación de la voluntad de vivir schopenhaueriana en su forma más simple e instintiva, el personaje de Whalley podría considerarse una nueva versión de este principio. No obstante, el capitán Whalley es mucho más refinado de acuerdo a la nobleza natural de su carácter, que será sometida a una dura prueba.

²²¹ La accidentada composición de “The End of the Tether” ocupó a Conrad desde marzo hasta octubre de 1902.

Hay una referencia temprana a pensamientos suicidas desechados por Whalley, que contrastan notablemente con sus sentimientos al final del relato:

In the solitude of the avenue, all black above and lighted below, Captain Whalley, considering the discretion of his course, met, as it were incidentally, the thought of death. He pushed it aside with dislike and contempt. He almost laughed at it; and in the unquenchable vitality of his age only thought with a kind of exultation how little he needed to keep body and soul together (Y, 163).

En la última parte del relato, el señor van Wyk y el abogado no pueden aceptar la idea de que el capitán Whalley se haya suicidado porque va en contra de su carácter. De hecho, poco antes del intento de Massy de hundir el *Sofala*, Whalley se niega a afrontar esa vía: “The idea of suicide was revolting to the vigour of his manhood” (Y, 240). Sin embargo, cuando la cadena de acontecimientos se ha consumado y la maldad humana ha jugado su papel, el capitán Whalley se decide a hundirse con el barco: “He would put all these pieces of iron into his own pockets” (Y, 247).

En esta disposición del relato se observan los rasgos de la concepción trágica de la existencia de Schopenhauer, que explica su teoría de la tragedia en este pasaje de su obra principal:

Tragedy is to be regarded, and is recognised as the summit of poetical art, both on account of the greatness of its effect and the difficulty of its achievement. It is very significant for our whole system, and well worthy of observation, that the end of this highest poetical achievement is the representation of the terrible side of life. The unspeakable pain, the wail of humanity, the triumph of evil, the scornful mastery of chance, and the irretrievable fall of the just and the innocent, is here presented to us; and in this lies a significant hint of the nature of the world and of existence. It is the strife of will with itself, which here, completely unfolded at the highest degree of its objectivity, comes into fearful prominence. It becomes visible in the suffering of men, which is now introduced, partly through chance and error, which appear as the rulers of the world, personified as fate, on account of their insidiousness, which even reaches the appearance of design; partly it proceeds from man himself, through the self-mortifying efforts of a few, through the wickedness and perversity of most. It is one and the same will that lives and appears in them all, but whose phenomena fight against each other and destroy each other. In one individual it appears powerfully, in another more weakly; in one more subject to reason,

and softened by the light of knowledge, in another less so, till at last, in some single case, this knowledge, purified and heightened by suffering itself, reaches the point at which the phenomenon, the veil of *Mâyâ*, no longer deceives it. It sees through the form of the phenomenon, the *principium individuationis*. The egoism which rests on this perishes with it, so that now the *motives* that were so powerful before have lost their might, and instead of them the complete knowledge of the nature of the world, which has a *quieting* effect on the will, produces resignation, the surrender not merely of life, but of the very will to live (*WWI*, I, 330-331).

Desde esta perspectiva, el capitán Whalley se asemeja al héroe trágico schopenhaueriano. A través de la adversidad del destino, que siempre le había sido favorable, y de la maldad de sus compañeros a bordo del *Sofala*, hasta una perfecta encarnación de la voluntad de vivir como el capitán Whalley llega a comprender la naturaleza del mundo y se acerca a la negación de la voluntad de vivir. Conviene matizar que para Schopenhauer esta negación no se alcanza con el suicidio, pero el eco schopenhaueriano de la revelación de Whalley se aprecia con claridad en este pasaje:

In the steadily darkening universe a sinister clearness fell upon his ideas. In the illuminating moments of suffering he saw life, men, all things, the whole earth with all her burden of created nature, as he had never seen them before (*Y*, 240).

Además, el relato se burla del optimismo del capitán Whalley, que había prevalecido hasta estos momentos de revelación de la oscuridad metafísica. Antes de que tengan lugar los acontecimientos principales que precipitan su desgracia, Whalley piensa: “And the world is not bad” (*Y*, 135); “Men were not evil, after all. [...] No. On the whole, men were not bad – they were only silly or unhappy” (*Y*, 163). Axel Heyst, en cambio, influenciado por la filosofía schopenhaueriana de su padre en la novela *Victory* (1915), afirma: “this world is evil upon the whole” (*V*, 43). Muchas de las obras más sombrías de Conrad, como *An Outcast of the Islands*, “Heart of Darkness” o *The Secret Agent* tienen marcadas implicaciones ateas. Tal es el caso de “The End of the Tether”, donde se sugiere que no se trata de que Dios no responda las angustiadas

oraciones del protagonista, sino de que no existe ningún dios que pudiera dar respuesta a ellas. El pesimismo metafísico conradiano, sin embargo, difiere del de Schopenhauer en que para Conrad sería la *oscuridad*, y no la *voluntad*, la fuerza metafísica subyacente a todos los fenómenos. En “The End of the Tether”, la ceguera del capitán Whalley permite atisbar la oscuridad metafísica:

The light had finished ebbing out of the world; not a glimmer. It was a dark waste; but it was unseemly that a Whalley who had gone so far to carry a point should continue to live. He must pay the price (Y, 246).

El señor van Wyk pensaba acerca del optimismo de su amigo: “But generally his mind seemed steeped in the serenity of boundless trust in a higher power. Mr van Wyk wondered sometimes how much of it was due to the splendid vitality of the man, to the bodily vigour which seems to impart something of its force to the soul” (Y, 218). Así, el optimismo del capitán Whalley parece surgir del autoengaño inherente a la voluntad de vivir. Sin embargo, cuando ya no puede seguir engañándose a sí mismo, la tragedia de su vida y la conciencia trágica del relato apuntan al pesimismo metafísico schopenhaueriano, cuyo impacto se siente con tanta hondura en la obra global de Conrad. El influyente crítico Ian Watt señaló que el final de *Lord Jim* se relaciona específicamente con el modelo de la tragedia de Schopenhauer, pero esa relación se extiende a “The End of the Tether”, *Under Western Eyes* y, de modo más evidente, a la novela *Victory*²²².

²²² Véanse especialmente el primer apartado del capítulo 8 y el segundo apartado del capítulo 13.

ETAPA DE MADUREZ (1903-1910)

11. *NOSTROMO*

La redacción de la novela *Nostromo* ocupó a Conrad casi dos años (1903-1904) de intensa actividad creativa en circunstancias personales de agobio y presión difíciles de soportar. Esta obra maestra marca el inicio del período de madurez en la carrera literaria del autor, caracterizado por un mayor dominio de la técnica y el material narrativo. Que *Nostromo* marca un punto de inflexión en su obra lo reconoce el propio Conrad en la nota prologal a la novela de 1917, donde habla de “un cambio sutil en la naturaleza de la inspiración” (N, 449). Este cambio afecta también al modo en que la influencia de la filosofía de Schopenhauer se refleja en su obra. Así, en novelas como *Nostromo*, *The Secret Agent* y *Under Western Eyes*, la impronta de esta influencia adopta nuevas formas y, por lo general, se vuelve menos explícita que en obras anteriores, como *An Outcast of the Islands*, *Tales of Unrest*, “Heart of Darkness” o “Falk: A Reminiscence”, aunque igual de importante. El impacto de este influjo no cede en importancia, pues, como ya ocurría en etapas anteriores, la influencia de Schopenhauer se observa tanto en detalles menores de las obras como en aspectos fundamentales para comprender su sentido.

En las novelas políticas que constituyen las creaciones más destacables de este período, *El mundo como voluntad y representación* resulta ser de nuevo una obra de referencia fundamental entre las múltiples fuentes y contextos de las obras conradianas²²³. En *Nostromo*, que es tanto una novela política como una novela filosófica, la influencia de Schopenhauer se observa en diversos aspectos y evidencias textuales que pasamos a considerar.

²²³ Lo que no deja de ser sorprendente, dado el escaso interés que, en líneas generales, suscitan las cuestiones políticas en el pensamiento de Arthur Schopenhauer.

11.1. La pesadilla de la historia

Nostromo narra los avatares históricos que conducen, a través de distintas épocas con sus dictaduras, revoluciones y contrarrevoluciones, hasta la secesión de Sulaco de la república de Costaguana, región inventada que aspira a ser representativa de cualquier país sudamericano. Todo ello se recrea con gran verosimilitud y lucidez respecto a los factores políticos, sociales y económicos que intervienen en los procesos históricos. Las constantes manipulaciones cronológicas del tiempo narrativo destruyen la linealidad de la historia y producen efectos sobrecogedores, que resultan determinantes para evaluar el sentido de los sucesos narrados. Si nos planteamos qué tipo de visión histórica propone *Nostromo*, es innegable que en la novela triunfa una concepción anti-hegeliana de la historia²²⁴. Lejos de una dialéctica teleológica y optimista, *Nostromo* ofrece una visión cíclica y profundamente pesimista de la historia, en la que las formas de la opresión, la injusticia, la insensatez y la crueldad solo cambian su apariencia.

Sobre el tiempo de la acción principal del relato se proyecta la sombra de la pasada tiranía del sanguinario Guzmán Bento. En plena vorágine de los acontecimientos que conducirán a la secesión, el doctor Monygham y Nostromo encuentran el cadáver del señor Hirsch, sometido a crueles torturas por el necio militar Sotillo. El propio doctor Monygham había sido torturado en tiempos de Guzmán Bento por un siniestro sacerdote. En la analepsis que recrea los recuerdos del doctor Monygham de este traumático episodio de su vida, el narrador omnisciente comenta: “At no time of the world’s history have men been at a loss how to inflict mental and bodily anguish upon their fellow-creatures” (*N*, 293). La frase no solo recuerda el amargo pesimismo sobre la naturaleza humana característico de Schopenhauer, sino su concepción idealista de la

²²⁴ Cf. Najder, 1997: 136: “Conrad’s vision of history, most fully presented in *Nostromo*, finds in *Under Western Eyes* its last and grimmest expression. He scoffs at the Hegelian ‘logic of history’ [...]. History is made by men, not gods; it remains at the mercy of human greed and thirst for power”.

historia que, según la paráfrasis de Jorge Luis Borges, se asemeja a “un calidoscopio, en el que cambian las figuras, no los pedacitos de vidrio, a una eterna y confusa tragicomedia en la que cambian los papeles y máscaras, pero no los actores” (Borges, 1976: 101).

La actitud pesimista respecto al cambio histórico domina la novela. Cuando la compasiva y empática señora Gould viaja para conocer “el alma del país”, descubre “a great land of plain and mountain and people, suffering and mute, waiting for the future in a pathetic immobility of patience” (N, 70-71)²²⁵. A la misma señora Gould corresponden estas impresiones del panorama político de Costaguana:

[T]he continuous political changes, the constant saving of the country, [...] seemed a puerile and bloodthirsty game of murder and rapine played with terrible earnestness by depraved children (N, 40).

Desde la óptica de Martin Decoud, el *alter ego* de Conrad en la novela²²⁶, la vida política de Costaguana aparece como una farsa macabra que puede contemplar con indiferencia y desdén desde la distancia, pero en la que se ve cada vez más irremediabilmente implicado: “Here on the spot it was not posible to dismiss their tragic comedy with the expression, ‘*Quelle farce!*’” (N, 138). Esta perspectiva se halla en consonancia con la concepción schopenhaueriana de la existencia humana como una tragicomedia, según la cual nuestro destino es soportar todos los males de la tragedia sin poseer la dignidad de los personajes trágicos (cf. *WWI*, I, 414). Este es sin duda el destino del señor Hirsch, sobre quien, mientras está siendo torturado, se lee: “He

²²⁵ La inalterable miseria de las clases populares vuelve a quedar subrayada un poco más adelante, en la construcción metafórica característica del estilo conradiano: “their flat, joyless faces, which to Mrs. Gould looked all alike, *as if run into the same ancestral mould of suffering and patience*” (N, 80 [énfasis añadido]).

²²⁶ Cf. Stewart (1968: 163): “The ‘meaning’ of *Nostromo*, the interpretation of experience which it presents, has been felt by some of the novel’s most perceptive critics as particularly bound up with the character and fate of Martin Decoud. In one aspect he is almost a choric character; his voice is distinguishably related to Conrad’s voice as that comes to us in the whole timbre of the book”. En otras palabras, puede decirse que Decoud es el personaje que podría haber escrito *Nostromo*.

screamed with uplifted eyebrows and a wide open mouth – incredibly wide, black, enormous, full of teeth – comical” (N, 354). Mientras que, por otra parte: “the fate of Hirsch presented itself as part of the general atrocity of things” (N, 347).

Por otro lado, la futilidad domina el curso de la historia y las acciones de los hombres que intervienen en ella. Decoud, cuyo pensamiento está profundamente imbuido de un escepticismo pesimista, tiene una aguda conciencia de la vanidad de todo esfuerzo y del carácter repetitivo de las atrocidades que configuran la historia:

[...] the endlessness of civil strife, whose folly seemed even harder to bear than its ignominy. After one Montero there would be another, the lawlessness of a populace of all colours and races, barbarism, irremediable tyranny. As the great Liberator Bolívar had said in the bitterness of his spirit, “America is ungovernable. Those who worked for her independence have ploughed the sea²²⁷” (N, 147).

Cuando Charles Gould asiste al espectáculo de los muertos y heridos que se amontonan en el patio de su casa, leemos la que bien podría ser la frase central de la novela:

The cruel futility of things stood unveiled in the levity and sufferings of that incorrigible people; the cruel futility of lives and of deaths thrown away in the vain endeavour to attain an enduring solution of the problem (N, 286).

En *Nostromo*, como en la filosofía de Schopenhauer, la futilidad de la vida es plena, y esa futilidad se traslada al devenir histórico. Este pasaje de *El mundo como voluntad y representación* es especialmente ilustrativo:

The history of the world, will, and indeed must, keep silence about the men whose conduct is the best and only adequate illustration of this important point of our investigation, for the material of the history of the world is quite different, and indeed opposed to this. It is not the denial of the will to live, but its assertion and its manifestation in innumerable individuals in

²²⁷ La cita de Bolívar, ligeramente distinta en la expresión, aparece en *Wild Scenes in South America; or, Life in the Llanos of Venezuela*, de Ramón Páez (Nueva York, Scribner; Londres, Sampson Low, 1863), una de las fuentes más importantes en la redacción de *Nostromo*. Como es habitual en las obras de Conrad, las citas y alusiones, cuidadosamente seleccionadas, cumplen una función temática. En este caso, la cita se utiliza para subrayar la abrumadora futilidad de la lucha política.

which its conflict with itself at the highest grade of its objectification appears with perfect distinctness, and brings before our eyes, now the ascendancy of the individual through prudence, now the might of the many through their mass, now the might of chance personified as fate, *always the vanity and emptiness of the whole effort* (WWI, I, 493 [énfasis añadido]).

Tal como lo expresa Jocelyn Baines (1960: 310): “*Nostramo* is an intensely pessimistic book; it is perhaps the most impressive monument to futility ever created”. El hondo pesimismo conradiano suele llevar la impronta del pesimismo metafísico de Schopenhauer, pero en *Nostramo*, además, la omnipresente sensación de futilidad y la concepción de la historia que ofrece la novela también reflejan la huella del pensador alemán. Como ya se ha señalado, la manipulación cronológica es el recurso más destacable utilizado para evitar la linealidad de la historia. Los ejemplos más llamativos se dan en la última parte de la novela, a partir del abrupto cese de la narración que conduciría al clímax de la independencia de Sulaco. Entonces se produce una elipsis y la acción se sitúa varios años después, cuando la secesión ya se ha consumado, en la “Nueva Era” de Sulaco. Es el capitán Mitchell quien proporciona un resumen retrospectivo de los sucesos históricos culminantes de la secesión. Desde esta perspectiva, el capitán Mitchell se convierte en portavoz de un falso “final feliz”: la secesión ha puesto fin a la tiranía y la inestabilidad política, y el país disfruta de la prosperidad económica impulsada por la mina de plata de Charles Gould. Sin embargo, después de la narración del capitán Mitchell asistimos al diálogo entre la señora Gould y el doctor Monygham, que constituye el verdadero epílogo político de la novela, y cuyas reverberaciones son las que permanecen al término de la lectura. Muchos de quienes contribuyeron a la independencia de Sulaco intentan ahora promover la anexión del resto de Costaguana, con el apoyo de las “sociedades secretas” lideradas por Nostromo, la cabeza visible de un pueblo cada vez más agitado y descontento. El doctor Monygham concluye:

There is no peace and rest in the development of material interests. They have their law and their justice. But it is founded on expediency, and is inhuman; it is without rectitude, without the continuity and the force that can be found only in a moral principle. Mrs. Gould, the time approaches when all that the Gould Concession stands for shall weigh as heavily upon the people as the barbarism, cruelty, and misrule of a few years back (*N*, 403-404).

Así, en la novela triunfa una visión cíclica de la historia, en la que se repiten los mismos patrones de explotación y violencia bajo formas o apariencias cambiantes²²⁸. Esta es también la interpretación idealista de los procesos históricos, que se contrapone a la teleología progresista y optimista hegeliana, a la que apunta el simple y bonachón capitán Mitchell, y contra la que reaccionó Schopenhauer con rotundidad:

While history teaches us that at every time something else has been, philosophy tries to assist us to the insight that at all times exactly the same was, is, and shall be. In truth, the essence of human life, as of nature in general, is given complete in every present time, and therefore only requires depth of comprehension in order to be exhaustively known. [...] History shows on every side only the same under different forms; but whoever does not come to know this in one or a few will hardly attain to a knowledge of it by going through all the forms. The chapters of the history of nations are at bottom only distinguished by the names and dates; the really essential content is everywhere the same. [...] Finally, as regards the endeavour – specially introduced by the Hegelian pseudo-philosophy, everywhere so pernicious and stupefying to the mind – to comprehend the history of the world as a planned whole, or, as they call it, “to construe it organically,” a crude and positive realism lies at its foundation, which takes the phenomenon for the inner being of the world, and imagines that this phenomenon, its forms and events, are the chief concern [...] (*WWI*, III, 219-220).

Schopenhauer concluye: “What history narrates is in fact only the long, heavy, and confused dream of humanity” (*WWI*, III, 221). El pesimismo schopenhaueriano sobre la historia universal se recrea en *Nostromo* con gran intensidad y convicción. En

²²⁸ Jocelyn Baines comenta: “The elimination of progression from one event to another also has the effect of implying that nothing is ever achieved. By the end of the book we are virtually back where we started; it looks as if the future of Costaguana will be very similar to her past” (Baines, 1960: 301). Watts coincide con esta interpretación: “there may be changes of slogans and changes of masters, but the rapacity, the bloodshed and the parasitism will continue” (Watts, 1982: 150).

la novela de Conrad se diría, a la manera de Stephen Dedalus, que la historia es una pesadilla de la que la humanidad querría despertar²²⁹.

11.2. La vida es sueño

El motivo de la vida como sueño, recurrente en la obra de Conrad, alcanza en *Nostromo* una de sus máximas expresiones²³⁰. El pasaje central en este sentido es el siguiente, en el que Martin Decoud concluye la carta a su hermana en la que relata su participación en los tumultuosos acontecimientos en Sulaco:

But no! feeling for you is certainly not dead, and the whole thing, the house, the dark night, the silent children in this dim room, my very presence here – all this is life, must be life, since it is so much like a dream (*N*, 197).

Entre las fuentes literarias que sirven de inspiración para este motivo conradiano, la crítica suele citar *La vida es sueño*, de Calderón, obra que Conrad admiraba. Sin embargo, las resonancias filosóficas de este motivo en la obra de Conrad y en *Nostromo* en particular, apuntan con mayor claridad a dos influencias principales: la obra de Schopenhauer y la tradición del escepticismo radical²³¹. En el pasaje citado se observa la ambivalencia entre la nitidez de la consciencia y su carácter evanescente, de lo que resulta la paradójica frase final que resume el motivo. Esta misma ambivalencia caracteriza de manera manifiesta el pensamiento filosófico de Schopenhauer. Pues la filosofía schopenhaueriana deja intacta la realidad empírica del mundo pero establece que la realidad del mundo visible y la suma total de la experiencia son un mero fenómeno aparental que no refleja la realidad metafísica incognoscible para el

²²⁹ Cf. *Ulysses* 2. 377: “History, Stephen said, is a nightmare from which I am trying to awake”.

²³⁰ Véase al respecto especialmente el quinto apartado del capítulo 7, dedicado a “Heart of Darkness”.

²³¹ El escepticismo es sin duda la posición filosófica característica de Conrad, que escribió en una ocasión: “Scepticism the tonic of minds, the tonic of life, the agent of truth – the way of art and salvation” (*CL*, vol. 2, 359). No obstante, si bien la lectura de Schopenhauer por parte de Conrad está bien documentada, se desconocen en buena medida las fuentes e influencias principales del escepticismo conradiano. Así, por ejemplo, no está comprobado que Conrad conociera la obra de Montaigne o de

sujeto²³². De hecho, la concepción de Schopenhauer de la vida como un largo sueño es tan recurrente y central en su pensamiento filosófico que, en la utilización de este motivo en las obras de Conrad, debe considerarse la influencia más importante²³³.

Por otro lado, el motivo de la vida como sueño en *Nostramo* está vinculado especialmente, aunque no exclusivamente, al personaje de Decoud (*alter ego* de Conrad en la ficción) y a su visión escéptica:

All his active sensations and feelings from as far back as he could remember seemed to him the maddest of dreams. Even his passionate devotion to Antonia into which he had worked himself up out of the depths of his scepticism had lost all appearance of reality (*N*, 211).

Ahora bien, con demasiada frecuencia se enfatiza, en los trabajos que abordan la relación entre Schopenhauer y Conrad, el carácter metafísico de la filosofía de Schopenhauer, y se infravalora todo cuanto esta debe a la tradición del escepticismo filosófico²³⁴. No cabe duda de que la versión de Schopenhauer de la distinción kantiana entre fenómeno y *cosa en sí*, en la que se fundamenta en última instancia su caracterización de la vida como un largo sueño, está enraizada en la tradición del

David Hume. Sin embargo, el pensamiento escéptico de Conrad muestra muchas similitudes con el de Anatole France, una influencia central en la trayectoria literaria de Conrad.

²³² Cf. *WWI*, I, 143: “We wish to know the significance of these ideas; we ask whether this world is merely idea; in which case it would pass by us like an empty dream or a baseless vision, not worth our notice; or whether it is also something else, something more than idea, and if so, what”. Por supuesto, la respuesta de Schopenhauer a esta pregunta será la *voluntad*, pero al sujeto no le es dado conocer de esta más que su fenómeno en el mundo. Como resume Copleston (1946: 64): “The will in itself, apart from all phenomenal appearance, may have ways of existing which to us are entirely unknown and incomprehensible”.

²³³ Véase especialmente *WWI*, I, 41-44. Este examen sobre la relación entre la vida y los sueños nace al hilo de la polémica sobre la realidad del mundo externo del escepticismo radical, y concluye así: “If, therefore, we consider the question from a point of view external to both [real life and dreams], there is no distinct difference in their nature, and we are forced to concede to the poets that life is a long dream” (*WWI*, I, 44). Pero también leemos, entre otros pasajes: “We shall then agree with Plato when he attributes actual being only to the Ideas, and allows only an illusive, dream-like existence to things in space and time, the real world for the individual” (*WWI*, I, 242); “It is a weary longing and complaining, a dream-like staggering through the four ages of life to death, accompanied by a series of trivial thoughts” (*WWI*, I, 413); “Every individual, every human being and his course of life, is but another short dream of the endless spirit of nature, of the persistent will to live” (*WWI*, I, 413).

²³⁴ Aunque Wollaege (1990) reconoce la ambivalencia entre el escepticismo y la trascendencia metafísica que comparten Schopenhauer y Conrad, argumenta que la influencia de Schopenhauer en Conrad se refleja en sus primeras obras como un anhelo de trascendencia que exorcice el poder corrosivo del escepticismo radical y, significativamente, abandona el estudio de la influencia de Schopenhauer en

escepticismo radical²³⁵. La concepción filosófica de Schopenhauer de la vida como sueño es sin duda una de las razones por las que Conrad pudo sentir “satisfacción” en su lectura, según la evidencia externa que proporciona Galsworthy. Pero dado que el escepticismo es el modo fundamental del pensamiento de Conrad, difícilmente podría haber encontrado satisfacción en la lectura de Schopenhauer si no hubiese hallado en su filosofía un componente importante de escepticismo.

Además de Decoud, también Nostromo siente, al regresar de su peligrosa misión en el Golfo Plácido, que toda su vida anterior ha sido como un sueño²³⁶:

The necessity of living concealed somehow, for God knows how long, which assailed him on his return to consciousness, made everything that had gone before for years appear vain and foolish, like a flattering dream come suddenly to an end (N, 326).

Antes, al despertar de un sueño de catorce horas en su regreso, oculto, a Sulaco, Nostromo siente de modo punzante la zozobra de la confusión entre la vigilia y el sueño:

Nostromo was some time in regaining his hold on the world. It had slipped from him completely in the deep slumber of more than twelve hours²³⁷. It had been like a break of continuity in the chain of experience; he had to find himself in time and space, to think of the hour and the place of his return (N, 324).

las grandes novelas escépticas, *Lord Jim* y *Nostromo*: “As authorial skepticism assumes new forms, the Schopenhauerian model of aesthetic contemplation recedes in importance” (Wollaeger, 1990: 56).

²³⁵ Ya Sexto Empírico concluía así su examen del primer *tropo* de la suspensión del juicio: “entonces yo podré decir cómo se me manifiesta a mí cada uno de los objetos, pero por lo dicho tendré que abstenerme de decir cómo es en realidad” (*Esbozos Pirrónicos*, I, 78).

²³⁶ Más adelante también leemos: “And the Capataz, listening *as if in a dream*, felt himself of as little account as the indistinct, motionless shape of the dead man whom he saw upright under the beam, with his air of listening also, disregarded, forgotten, like a terrible example of neglect” (N, 344). Y finalmente, desde la perspectiva de Giselle: “The hopeless blackness of the clouds seemed part of a dream too” (N, 430).

²³⁷ En la página anterior se indica la duración exacta del sueño de Nostromo, catorce horas: “Nostromo woke up from a fourteen hours’ sleep” (N, 323). No es este uno de los ejemplos más destacables, pero se dan en *Nostromo* ciertos descuidos en la redacción que cabe atribuir a las condiciones de estrés excesivo en que fue escrita la novela. Esta consideración no es aplicable, no obstante, a los numerosos errores en el uso de palabras españolas, lo que se debe simplemente a que el conocimiento de la lengua española por parte de Conrad era muy imperfecto.

Este es el comienzo del primero de dos párrafos que Conrad eliminó de posteriores ediciones de la novela²³⁸. En el pasaje se observa el uso de un lenguaje filosófico que recuerda específicamente las expresiones utilizadas en el párrafo en que Schopenhauer comenta la distinción entre el sueño y la vigilia:

Thus although individual dreams are distinguished from real life by the fact that they do not fit into that continuity which runs through the whole of experience, and the act of awaking brings this into consciousness, yet that very continuity of experience belongs to real life as its form, and the dream on its part can point to a similar continuity in itself (WWI, I, 43-44).

Este es un nuevo indicio de que la fuente principal en la que se inspira la elaboración del motivo de la vida como sueño en la narrativa de Conrad es la obra filosófica de Schopenhauer. De la obra de Calderón toma poco más que el título o el mero enunciado del motivo, pero las implicaciones y resonancias del motivo en Conrad apuntan a la obra de Schopenhauer. Esta posibilidad cobra mayor fuerza si recordamos que el motivo ya había aparecido de modo prominente en “Heart of Darkness”, obra profundamente impregnada del pensamiento schopenhaueriano, y en *Lord Jim* en palabras del alemán Stein, cuyos elocuentes discursos recuerdan en ocasiones la filosofía de Schopenhauer en sus resonancias metafísicas.

11.3. La metafísica de la oscuridad

La recreación literaria de la metafísica de la oscuridad conradiana también tiene una importancia especial en *Nostromo*. Esta cosmovisión que se discierne en las obras de Conrad, ya comentada en capítulos anteriores, se inspira en gran medida en la filosofía de Schopenhauer pero sustituye la *voluntad* por la *oscuridad* como la entidad negativa que constituye la *cosa en sí* del universo: aquello que permanece al margen de

²³⁸ Tras la publicación por entregas en la revista *T. P.'s Weekly* desde el 29 de enero al 7 de octubre, *Nostromo* se publicó en forma de libro el 14 de octubre de 1904 (Londres, Harper & Brothers), con diversos cambios y revisiones respecto a la versión por entregas. En la nueva edición revisada de 1917 (para la que escribió también la nota prologal) eliminó, entre otros, el pasaje analizado.

las formas de la representación del sujeto. Esta metafísica de la oscuridad se encuentra ya en “Karain”, reaparece con fuerza en “The Return” y “Heart of Darkness” y de manera destacada en algunos capítulos de *Lord Jim*. El carácter dominante del influjo schopenhaueriano en “The Return” y “Heart of Darkness” nos da la clave para entender el origen y el contexto de referencia principal de este aspecto del pensamiento de Conrad como novelista filosófico, pero en *Nostromo* esta cosmovisión se ofrece con una gran capacidad de sugerencia.

En el primer capítulo de la novela ya se anuncia la metafísica de la oscuridad que se desarrollará más adelante²³⁹:

At night the body of clouds advancing higher up the sky smothers the whole quiet gulf below with an impenetrable darkness, in which the sound of the falling showers can be heard beginning and ceasing abruptly – now here, now there. Indeed, these cloudy nights are proverbial with the seamen along the whole west coast of a great continent. Sky, land, and sea disappear together out of the world when the Placido – as the saying is – goes to sleep under its black poncho (N, 8).

Por supuesto, esta descripción sigue siendo plenamente naturalista; se indica que la noche en el Golfo Plácido es tan cerrada y profunda que no se puede ver nada. Sin embargo, más adelante este tipo de descripciones tienen implicaciones metafísicas muy marcadas. En efecto, la metafísica de la oscuridad se sugiere con fuerza en el episodio de la travesía de Nostromo y Decoud en la gabarra cargada de plata en la noche profunda del Golfo Plácido:

The Capataz, extending his hand, put out the candle suddenly. It was to Decoud as if his companion had destroyed, by a single touch, the world of affairs, of loves, of revolution, where his complacent superiority analysed fearlessly all motives and all passions, including his own. He gasped a little. Decoud was affected by the novelty of his position. Intellectually self-

²³⁹ En el primer capítulo también se introduce la leyenda de los espectros condenados a montar guardia eternamente junto al tesoro de Azuera, lo que prefigura el destino de Nostromo, que caerá bajo el hechizo de la plata de la mina de Santo Tomé. Esta es una excelente muestra de la cuidadosa estructura que caracteriza las novelas de Conrad.

confident, he suffered from being deprived of the only weapon he could use with effect. No intelligence could penetrate the darkness of the Placid Gulf (N, 217-218).

Sin duda, la oscuridad del Golfo Plácido tiene aquí una gran importancia simbólica. De hecho, se observa que la oscuridad es el primer enemigo al que sucumbe Decoud; el silencio será el segundo y definitivo, cuando se sucede tras varios días de soledad en la isla de la Gran Isabel. Al mismo tiempo, la sensación subjetiva que experimenta Decoud de que el mundo se extingue cuando Nostromo apaga la llama sugiere que la oscuridad es lo que queda cuando las formas ilusorias de la representación se desvanecen. Más adelante, las impresiones subjetivas de Decoud vuelven a evocar una dimensión metafísica de la oscuridad del Golfo Plácido que coexiste junto al plano literal:

The darkness of the gulf was no longer for him the end of all things. It was part of a living world since, pervading it, failure and death could be felt at your elbow. And at the same time it was a shelter. He exulted in its impenetrable obscurity (N, 224).

En este complejo pasaje, la oscuridad tiene un valor simbólico; el estado de ánimo de Decoud cambia y, con él, la forma de percibir la oscuridad, que adquiere tintes más positivos, pero esta se asocia a la muerte a la vez que impregna la vida. La oscuridad es aquello que subyace en todas las representaciones fenoménicas del mundo visible, en lo que constituye la versión conradiana de la metafísica pesimista de la voluntad como *cosa en sí* de Schopenhauer. En la última parte de la novela, la conversación entre Nostromo y Giselle recuerda la escena de Marlow y la prometida de Kurtz al final de “Heart of Darkness”: “The densest blackness of the Placid Gulf seemed to fall upon her head” (N, 427). En otro momento, también se lee: “In the impenetrable darkness his head swam with the illusion that the obscurity of the kitchen was as vast as the Placid Gulf” (N, 369).

En resumen, la oscuridad del Golfo Plácido condensa en *Nostromo* de manera simbólica la cosmovisión metafísica que se discierne en la narrativa de Conrad, y que constituye una variación de la metafísica pesimista schopenhaueriana.

12. *THE SECRET AGENT*

Aunque en la actualidad *The Secret Agent* está considerada como uno de los grandes logros de Conrad, su reputación se ha establecido lentamente, tras una larga y confusa historia crítica desde su publicación en forma de libro en 1907. Tal como resume Berthoud (1996: 103): “if there is one point on which critics agree, it is that the novel does not offer a serious intellectual challenge”²⁴⁰. Que *The Secret Agent* fuera tan seriamente subestimada, especialmente en la primera mitad del siglo XX, es sin duda uno de los hechos más desconcertantes en la historia de la crítica de Conrad. No obstante, el propio Conrad puede considerarse en parte responsable de los numerosos malentendidos en la recepción de esta novela, pues sus comentarios evasivos y engañosos sobre ella supusieron una trivialización deliberada de su propia obra (Berthoud, 1996: 103)²⁴¹.

Sin embargo, la crítica ha reconocido gradualmente que *The Secret Agent* es una novela extraordinariamente compleja, con una gran densidad política y filosófica, llena de alusiones literarias significativas e incluso de algunas referencias cuasi-esotéricas difícilmente descifrables²⁴². Como en “Heart of Darkness”, las alusiones a diversos discursos filosóficos y científicos son sutiles y a menudo irónicas, pero dan forma y resonancia temática a sus preocupaciones centrales. En este sentido, la novela incluye

²⁴⁰ Berthoud cita a Baines y Guerard entre los críticos destacados que subestimaron los desafíos intelectuales de *The Secret Agent*. Según Baines: “the book lacks, unlike most of Conrad’s work, a unifying theme, and when it is carefully examined falls apart into a succession of only superficially related scenes” (Baines, 1960:340). Para Guerard: “*The Secret Agent* is not (so far as ideas are concerned) a work of exploration and discovery. It dramatizes positions already securely held and carries no farther than a casual essay might have” (Guerard, 1958: 224).

²⁴¹ Probablemente, hay dos razones principales para esta trivialización de *The Secret Agent* por su propio autor: la percepción de Conrad de la atmósfera sórdida e implacable desolación de la novela, como deja claro la Nota del Autor de 1920, y su interés por minimizar la carga política de la obra. De hecho, tal fue el motivo para la elección del subtítulo “A Simple Tale”, que hoy se lee como una broma irónica: “I don’t want the story to be misunderstood as having any sort of social or polemical intention” (CL, vol. 3, p. 446 [carta a Pinker, 1 de junio de 1907]).

²⁴² Stallman (1959: 101) califica *The Secret Agent* como: “one of the most cryptographic works in all British fiction”.

entre sus temas principales una honda reflexión escéptica sobre el mal, la compasión y el sufrimiento, en la que el influjo de la filosofía de Schopenhauer es altamente relevante.

12. 1. Stevie y la parodia de la compasión schopenhaueriana

En *The Secret Agent*, Conrad desarrolla una crítica feroz y contundente de la compasión que es en parte una reacción a la ética de Schopenhauer desarrollada en *The World as Will and Idea*. Estas preocupaciones éticas convergen en la figura de Stevie, que es, como señala la mayoría de los críticos, el centro moral del relato. El retrato de la compasión patológica de Stevie por el sufrimiento de todos los seres con los que entra en contacto es el punto de partida del examen sobre el valor y los límites de la compasión y el altruismo en *The Secret Agent*.

Desde el primer capítulo de esta novela, cuidadosamente estructurada, el lector conoce la exacerbada compasión de Stevie por el sufrimiento de los demás. La anécdota de la infancia de Stevie, cuando tiró petardos en la escalera del edificio donde trabajaba, sirve para introducir este tema: “It seems that two other office-boys in the building had worked upon his feelings by tales of injustice and oppression till they had wrought his compassion to the pitch of that frenzy” (SA, 13).

Con la ironía que le caracteriza en esta obra, el narrador se refiere a este peligroso y fútil estallido como “that altruistic exploit” (SA, 14). Esta conducta será recurrente en la novela. Es muy significativo que la abrumadora compasión que siente Stevie por el sufrimiento de todo ser vivo, aparezca en la obra como un sentimiento a la vez autodestructivo y completamente inútil. El propio Stevie sufre intensamente, pero no puede ayudar a ninguna de las personas o animales a quienes compadece. Irving Howe (1973: 45) sugiere que Stevie representa: “the humanitarian impulse in its most

vulnerable form”, mientras que según Schwarz (1980: 170): “Stevie is the last righteous man, the heir of the Christian tradition of mercy, charity and love”.

Sin embargo, si tenemos en cuenta que el rasgo más característico de Stevie es una compasión exagerada por el sufrimiento de todos los seres vivos, la caracterización de este personaje surge probablemente en gran medida como reacción al pensamiento de Schopenhauer. El filósofo alemán creía que la compasión era el primer paso necesario para alcanzar la salvación. Para Schopenhauer, “All love [...] is sympathy” (WWI, I, 480). En su pensamiento ético, el rasgo definitorio de una buena persona es el siguiente: “*he makes less distinction than is usually made between himself and others*” (WWI, I, 476). En el cuarto libro de *The World as Will and Idea*, que Schopenhauer considera el más serio e importante, la compasión resulta ser un elemento fundamental de su sistema filosófico. En *The Secret Agent*, el tratamiento de los temas de la compasión y el sufrimiento universal refleja la influencia del pensamiento de Schopenhauer, pero Conrad muestra las limitaciones de la compasión schopenhaueriana y cuestiona su supuesta fundamentación metafísica. De ello resulta una crítica al pensamiento de Schopenhauer más rotunda que en obras anteriores.

Por supuesto, el hecho de que Stevie tenga una discapacidad mental ya es bastante significativo, pero la futilidad de su indignación y la facilidad con la que los demás pueden aprovecharse de esta para manipularlo completan el dibujo del personaje²⁴³, marcado por una intención paródica. Así, el personaje de Stevie puede leerse como una parodia del santo schopenhaueriano. La siguiente cita forma parte de la definición de bondad que ofrece Schopenhauer en *The World as Will and Idea*:

²⁴³ En efecto, la horripilante muerte de Stevie, al tropezarse y explotarle la bomba que lleva en las manos, es causada por la manipulación de Verloc, el agente secreto, que se aprovecha de sus sentimientos y le hace creer que su misión es por una buena causa, la lucha contra la opresión y la injusticia social: “Though not much of a psychologist, Mr Verloc had gauged the depth of Stevie’s fanaticism. [...] Like a peripatetic philosopher, Mr Verloc, strolling along the streets of London, had

The *principium individuationis*, the form of the phenomenon, no longer holds him so tightly in its grasp, but the suffering which he sees in others touches him almost as closely as his own. [...] He sees that the distinction between himself and others, which to the bad man is so great a gulf, only belongs to a fleeting and illusive phenomenon. He recognises directly and without reasoning that the in-itself of his own manifestation is also that of others, the will to live, which constitutes the inner nature of everything and lives in all; indeed, that this applies also to the brutes and the whole of nature, and therefore he will not cause suffering even to a brute (WWI, I, 477).

Según Schopenhauer, este tipo de bondad es ciertamente extraordinaria, pero Conrad representa la compasión de Stevie por el sufrimiento de todos los seres vivos como una anomalía autodestructiva. El mejor ejemplo de ello lo proporciona el capítulo en el que Stevie siente pena por el caballo famélico que tira del carruaje en el que viaja con su madre y su hermana, una probable alusión a la pesadilla de Raskólnikov en el capítulo cinco de la parte primera de *Crimen y castigo*²⁴⁴. En esta escena se observa de nuevo la futilidad de los sentimientos que el espectáculo de la miseria y el sufrimiento despierta en Stevie:

In the face of anything which affected directly or indirectly his morbid dread of pain, Stevie ended by turning vicious. A magnanimous indignation swelled his frail chest to bursting, and caused his candid eyes to squint. Supremely wise in knowing his own powerlessness, Stevie was not wise enough to restrain his passions. The tenderness of his universal charity had two phases as indissolubly joined and connected as the reverse and obverse sides of a medal. The anguish of immoderate compassion was succeeded by the pain of an innocent but pitiless rage (SA, 130).

modified Stevie's view of the police by conversations full of subtle reasonings. Never had a sage a more attentive and admiring disciple" (SA, 174-175).

²⁴⁴ Di Santo (2010) establece de modo convincente la relación de los temas del sufrimiento y la compasión en *The Secret Agent* con Dostoievski y Nietzsche. En efecto, hay evidencias en *The Secret Agent* que sugieren que Conrad está madurando algunas ideas que cristalizarán en *Under Western Eyes*, una novela saturada de alusiones a Dostoievski y a *Crimen y castigo* en especial. Por otra parte, las alusiones a ideas nietzscheanas en *The Secret Agent* son también muy notables. La argumentación de Di Santo no es incompatible con la que estamos desarrollando aquí, pues las alusiones a Schopenhauer y Nietzsche en *The Secret Agent* se hallan estrechamente relacionadas. No obstante, mientras que existen varios trabajos que se ocupan de la presencia del pensamiento de Nietzsche en *The Secret Agent*, la influencia de Schopenhauer ha recibido escasa atención crítica.

La parodia alcanza su punto más alto en la idea de Stevie de “la cama de la compasión”:

“Poor! Poor!” stammered out Stevie, pushing his hands deeper into his pockets with convulsive sympathy. He could say nothing; for the tenderness to all pain and all misery, the desire to make the horse happy and the cabman happy, had reached the point of a bizarre longing to take them to bed with him. And that, he knew, was impossible. For Stevie was not mad. It was, as it were, a symbolic longing; and at the same time it was very distinct, because springing from experience, the mother of wisdom. Thus when as a child he cowered in a dark corner scared, wretched, sore, and miserable with the black, black misery of the soul, his sister Winnie used to come along, and carry him off to bed with her, as into a heaven of consoling peace. [...] To be taken into a bed of compassion was the supreme remedy, with only the one disadvantage of being difficult of application on a large scale (SA, 129).

Cuando Stevie comprende que el cochero es tan desgraciado como el caballo y que lo azota porque no tiene más remedio, sus reflexiones recuerdan el estilo de Schopenhauer: “But he felt with greater completeness and some profundity. That little world contained all his sense of indignation and horror at one sort of wretchedness having to feed upon the anguish of the other” (SA, 131-132). Así, esta escena presenta una amalgama de alusiones a Dostoievski, Nietzsche y Schopenhauer. Hay más evidencias en *The Secret Agent* que sugieren la anticipación de ideas que cristalizarán en *Under Western Eyes* (1911), una novela profundamente deudora de *Crimen y castigo*²⁴⁵. Por otro lado, Di Santo (2010: 49-50) muestra la relevancia de la compasión y la imagen del caballo en el colapso de Nietzsche, y se hallan más alusiones a

²⁴⁵ La pregunta de Verloc “Where to?” (SA, 160), prefigura la significativa pregunta de Mikulin dirigida a Razumov al final de la Primera Parte de *Under Western Eyes*. Además, el Inspector Adjunto le habla a Sir Ethelred en términos que recuerdan la atmósfera psicológica de *Crimen y castigo* y *Under Western Eyes*: “You know no doubt that most criminals at some time or other feel an irresistible need of confessing – of making a clean breast of it to somebody – to anybody. And they do it often to the police. In that Verloc whom Heat wished so much to screen I’ve found a man in that particular psychological state” (SA, 165). Por último, el siguiente pasaje sobre Vladimir prefigura claramente la retórica de *Under Western Eyes*: “Descended from generations victimised by the instruments of arbitrary power, he was racially, nationally, and individually afraid of the police. It was an inherited weakness, altogether independent of his judgment, of his reason, of his experience. He was born to it” (SA, 169).

Nietzsche en *The Secret Agent*. Pero la ética y la metafísica de la compasión de Schopenhauer son quizá más relevantes en la lectura de esta escena²⁴⁶.

Entre las inconsistencias más criticadas de la filosofía de Schopenhauer se cuenta el hecho de que este parece extraer ilícitas conclusiones éticas y cuasi-místicas de un sistema ateo en el que todos los fenómenos son la manifestación de una voluntad ciega, irracional y a todas luces maligna. *The Secret Agent*, una de las obras más sombrías de Conrad, participa de un pesimismo metafísico análogo, pero precisamente porque Conrad se muestra escéptico respecto a cualquier trascendencia ética²⁴⁷, rechaza toda moral basada en postulados metafísicos o místicos²⁴⁸. De ahí que, de manera recurrente, se observe en las obras de Conrad una actitud crítica hacia este tipo de pensamiento ético. No obstante, la crítica continuada de Conrad a las ideas de Schopenhauer sobre el valor de la compasión pone de manifiesto el profundo interés que sentía por su pensamiento filosófico. A la compasión schopenhaueriana, Conrad opone el concepto de *solidaridad*, ya expuesto en el Prefacio de *The Nigger of the 'Narcissus'*. De hecho, el propósito de la crítica de la compasión schopenhaueriana en *The Secret Agent* es muy similar a las tesis defendidas en *The Nigger of the 'Narcissus'*:

²⁴⁶ Tengamos en cuenta también que Schopenhauer fue un gran defensor de los derechos de los animales.

²⁴⁷ Cf. *A Personal Record*, 86: "The ethical view of the universe involves us at last in so many cruel and absurd contradictions, where the last vestiges of faith, hope, charity and even of reason itself, seem ready to perish, that I have come to suspect that the aim of creation cannot be ethical at all. I would fondly believe that its object is purely spectacular".

²⁴⁸ En la Nota del Autor a *A Personal Record*, escrita en 1919, Conrad reacciona contra la idea del supuesto esclavismo de la mentalidad polaca en estos términos: "An impartial view of humanity in all its degrees of splendour and misery together with a special regard for the rights of the unprivileged of this earth, *not on any mystic grounds but on the grounds of simple fellowship and honourable reciprocity of services*, was the dominant characteristic of the mental and moral atmosphere of the houses which sheltered my hazardous childhood: - matters of calm and deep conviction both lasting and consistent, and removed as far as possible from *that humanitarianism that seems to be merely a matter of crazy nerves or a morbid conscience*" (PR, 6 [énfasis añadido]). La sátira del misticismo que Conrad encuentra en la raíz de la mentalidad rusa es notable en *Under Western Eyes*.

se trata de mostrar la naturaleza incapacitante de la compasión para el funcionamiento personal y social²⁴⁹.

Asimismo, como en *The Nigger of the 'Narcissus'*, la crítica de la compasión de Schopenhauer acerca a Conrad al pensamiento ético de Nietzsche. El Profesor, una nueva versión del *Übermensch*, es un auténtico portavoz de las ideas de Nietzsche cuando exclama: “The weak! The source of all evil on this earth! [...] They are our sinister masters – the weak, the flabby, the silly, the cowardly, the faint of heart, and the slavish of mind. They have power” (SA, 226)²⁵⁰. Esta es su reacción a la visión paradisiaca de Michaelis: “a world planned out like an immense and nice hospital, with gardens and flowers, in which the strong are to devote themselves to the nursing of the weak” (SA, 225). Por supuesto, las opiniones del Profesor no son las de Conrad, y de hecho *The Secret Agent*, como compleja obra de ficción, explora en profundidad los temas del sufrimiento, la desigualdad social y la compasión pero no ofrece solución alguna²⁵¹. Pero en este tratamiento de ideas morales y filosóficas se entabla un diálogo con el pensamiento de Schopenhauer y Nietzsche, en el que Conrad está más cerca del segundo que del primero²⁵².

²⁴⁹ Graver (1969: 45-46) y Johnson (1971a) señalaron que el pensamiento de Schopenhauer se hallaba en la raíz del desarrollo del conflicto entre el egoísmo y el altruismo en *The Nigger of the 'Narcissus'*. Por otra parte, Scheick (1990: 114-129) argumenta que la compasión schopenhaueriana es de gran relevancia en “Heart of Darkness”. Pero posiblemente sea *The Secret Agent* la obra en la que Conrad desarrolla la crítica más contundente a la ética de Schopenhauer expuesta en *The World as Will and Idea*.

²⁵⁰ Véase Butte (1989: 166 n.24). Sea el origen de estas alusiones una fuente indirecta o la lectura de las últimas obras de Nietzsche en traducciones al inglés o al francés, las reminiscencias nietzscheanas son inconfundibles.

²⁵¹ Como afirma Nic Panagopoulos (1998: 116): “Conrad did not see the writer’s task as being prescriptive”. Por otro lado, son bien conocidas las palabras de Conrad sobre el Profesor: “And as regards the Professor I did not intend to make him despicable. He is incorruptible at any rate. In making him say ‘madness and despair – give me that for a lever and I will move the world’ I wanted to give him a note of perfect sincerity. At the worst he is a megalomaniac of an extreme type. And every extremist is respectable” (CL, vol. 3, 491). No obstante, estas palabras de Conrad sobre el Profesor están condicionadas por el destinatario de la carta, R. B. Cunningham Graham, destacado por sus actividades políticas en la izquierda radical, y que declaró en una ocasión: “We hope by means of Socialism to make men fit for Anarchy” (Watts, 2011: 85).

²⁵² Sin embargo, coincidimos con Kirschner (1968: 277) en que la actitud filosófica general de Conrad era más próxima a la de Schopenhauer que a la de Nietzsche, y que la influencia del primero en su obra es de mayor alcance.

La exploración de los temas del sufrimiento y la compasión es recurrente y central en esta novela. Consideremos las impresiones del Inspector Jefe Heat, a través del estilo indirecto libre, cuando examina el cadáver de Stevie:

The shattering violence of destruction which had made of that body a heap of nameless fragments affected his feelings with a sense of ruthless cruelty, though his reason told him the effect must have been as swift as a flash of lightning. The man, whoever he was, had died instantaneously; and yet it seemed impossible to believe that a human body could have reached that state of disintegration without passing through the pangs of inconceivable agony. No physiologist, *and still less of a metaphysician*, Chief Inspector Heat rose by the force of sympathy, which is a form of fear, above the vulgar conception of time. [...] The complexion of that case had somehow forced upon him the general idea of the absurdity of things human, which in the abstract is sufficiently annoying to an unphilosophical temperament, and in concrete instances becomes exasperating beyond endurance (SA, 71, 74 [énfasis añadido]).

Los problemas del sufrimiento y la compasión se plantean desde una perspectiva que contempla el ámbito de lo metafísico y que, de manera sutil pero continuada, remite al pensamiento filosófico de Schopenhauer y Nietzsche. De un lado, la idea de trascender el tiempo por medio de la compasión evoca la metafísica de Schopenhauer, según la cual tanto el *principium individuationis* como el tiempo mismo pertenecen al ámbito del fenómeno. De otro lado, la idea de que la compasión deriva del miedo tiene claras resonancias nietzscheanas y recuerda, asimismo, la frase central de *The Nigger of the 'Narcissus'*: “the latent egoism of tenderness to suffering” (NN, 138)²⁵³.

²⁵³ Cf. *The Dawn of Day* (1881), Libro III, 174, p. 177: “Behind the principle of the present moral fashion: ‘Moral actions are actions performed out of sympathy for others,’ I see the social instinct of fear, which thus assumes an intellectual disguise”. Por otro lado, Schopenhauer ve en el egoísmo de la voluntad la fuerza más poderosa y la raíz de todo mal, pero si, de acuerdo con su filosofía, el altruismo nace de la comprensión de que el otro es en realidad uno mismo (una realidad que se halla oculta por la ilusión del fenómeno), entonces el altruismo también sería una forma de egoísmo encubierto. Cf. Gardiner (1975: 416): “En realidad podría objetarse que ese supuesto presupone tácitamente la creencia de que el egoísmo, en último análisis, representa el único resorte efectivo de todo comportamiento humano, tanto moral como inmoral, en cuanto todavía considera el amor a sí mismo como el determinante último aún en la acción altruista o desinteresada, al explicar esa acción por medio del artificio metafísico de entender el concepto del yo hasta abarcar toda la humanidad”. Así, “el egoísmo latente” en la compasión por el sufrimiento ajeno se desprende también de la metafísica schopenhaueriana.

El pensamiento de Nietzsche surge en gran medida como reacción a la filosofía de su precursor y maestro, de quien se aleja progresivamente²⁵⁴. Así, es significativo que Conrad se apoye en las ideas de Nietzsche para hacer una crítica sutil a la ética de la compasión de Schopenhauer, en un momento en que también él comienza a distanciarse de su pensamiento filosófico.

Hay, de hecho, una evidencia textual en *The Secret Agent* que sugiere la relevancia del pensamiento de Schopenhauer en el trasfondo filosófico y la concepción general de la novela. Pues en *The Secret Agent* encontramos una de las alusiones más directas e inconfundibles a la filosofía de Schopenhauer en toda la obra de Conrad:

As to Mr Verloc, his intense meditation, like a sort of Chinese wall, isolated him completely from *the phenomena of this world of vain effort and illusory appearances* (SA, 120 [énfasis añadido]).

El tono irónico es la nota característica del narrador en esta obra²⁵⁵, y las palabras destacadas pertenecen al discurso del narrador, más que al pensamiento de Verloc a través del estilo indirecto libre. No obstante, el hecho de que la frase esté asociada a la meditación del holgazán Verloc, como un comentario del narrador sobre sus pensamientos en el que el énfasis recae en la idea de la inutilidad de todo esfuerzo²⁵⁶, sugiere un distanciamiento irónico con respecto a la filosofía de Schopenhauer que resulta consistente con la crítica de su ética desarrollada en la obra. La alusión corresponde sin ninguna duda a la filosofía de Schopenhauer, y las alusiones literarias en la obra de Conrad no suelen ser gratuitas, sino temáticamente relevantes.

²⁵⁴ Nietzsche recorre un largo camino desde “Schopenhauer como educador” (1874), la tercera de las *Consideraciones intempestivas*, una apología y tributo a quien consideraba su maestro, hasta *La genealogía de la moral* (1887) y *Ecce Homo* (1889), donde se lee: “Precisamente la tragedia es la prueba de que los griegos *no* fueron pesimistas: Schopenhauer se equivocó aquí, como se equivocó en todo” (*Ecce Homo*, pp. 75-76).

²⁵⁵ Conrad se sentía orgulloso de esta técnica narrativa en *The Secret Agent*, tal como él mismo lo expresa en una carta a Cunninghame Graham en octubre de 1907: “It had some importance for me as a new departure in *genre* and as a sustained effort in ironical treatment of a melodramatic subject – which was my technical intention” (CL, vol. 3, 491).

Sería fácil aducir múltiples pasajes de su obra principal para confirmarlo, pues se alude a conceptos clave de su filosofía, pero los siguientes bastarán como muestra:

For this principle [of sufficient reason] is merely the form of all objects, the whole nature and possibility of their existence as phenomena (*WWI*, I, 38).

[...] brings before our eyes, now the ascendancy of the individual through prudence, now the might of the many through their mass, now the might of chance personified as fate, always the vanity and emptiness of the whole effort (*WWI*, I, 493).

[...] the illusion of multiplicity (*Maja*), which proceeds from the form of external, objective comprehension, could not penetrate to inner, simple consciousness (*WWI*, III, 69).

Así, la crítica a la naturaleza debilitante de la compasión desarrollada en *The Secret Agent* es en parte una respuesta nietzscheana a la metafísica de la compasión de Schopenhauer. Esta crítica se teje en torno al personaje de Stevie, pero este mismo personaje está en el centro del profundo pesimismo metafísico que impregna la novela, y que también contribuye a la creación de la atmósfera schopenhaueriana de la obra.

12.2. Nihilismo y pesimismo metafísico

El propio Stevie, movido por la pena y la indignación, concluye: “It was a bad world. Bad! Bad!” (*SA*, 132). Se trata de una idea simple pero certera, que resume la naturaleza del universo ficticio creado en la novela, donde el sufrimiento cruel y absurdo, junto a la miseria y la insensatez, parecen constituir la esencia del mundo. Tal como resume el Inspector Jefe Heat, impresionado por el espectáculo del cadáver de Stevie: “The first term of the problem was unreadable – lacked all suggestion but that of atrocious cruelty” (*SA*, 72). La espantosa muerte de Stevie, a su vez, precipita el asesinato de Verloc, el agente secreto, a manos de su mujer Winnie y el suicidio de esta.

²⁵⁶ En el segundo capítulo también se lee: “or it might have been that he was the victim of a philosophical unbelief in the effectiveness of every human effort” (*SA*, 16).

De nuevo, es Stevie quien sitúa la grotesca tragedia doméstica que se está desarrollando en el marco de un pesimismo metafísico, mediante el dibujo de sus célebres círculos:

Mr Verloc, getting off the sofa with ponderous reluctance, opened the door leading into the kitchen to get more air, and thus disclosed the innocent Stevie, seated very good and quiet at a deal table, drawing circles, circles, circles; innumerable circles, concentric, eccentric; a coruscating whirl of circles that by their tangled multitude of repeated curves, uniformity of form, and confusion of intersecting lines *suggested a rendering of cosmic chaos*, the symbolism of a mad art attempting the inconceivable (SA, 40 [énfasis añadido]).

Mrs Verloc was sitting in the place where poor Stevie usually established himself of an evening with paper and pencil for the pastime of drawing these coruscations of innumerable circles *suggesting chaos and eternity* (SA, 179 [énfasis añadido]).

Como se observa en estas citas, el narrador mismo se encarga de ofrecer una interpretación de estos dibujos como imagen de la eternidad y el caos²⁵⁷. Este motivo en la novela supone, por tanto, situar la tragedia que esta encierra en el marco de un pesimismo metafísico que resulta muy afín a la metafísica de Schopenhauer²⁵⁸. En ambos casos, se admite la idea de lo infinito y la trascendencia sin orden. En *The Secret Agent* hay una curiosa proliferación de formas triangulares y circulares, y el simbolismo de estas formas geométricas en la novela ha sido objeto de diversas interpretaciones²⁵⁹. De hecho, la filosofía de Schopenhauer ilumina el sentido de esta simbología de un modo íntimamente relacionado con el espíritu de la novela. Pues para Schopenhauer, el

²⁵⁷ Como apunta Rosenfield (1967: 89) en su lectura arquetípica de la novela: “An essential irony of the book is that the symbol of eternity [...] is associated with the idiot”.

²⁵⁸ El importante motivo de los círculos que dibuja Stevie ya se anuncia en las últimas líneas del primer capítulo: “His spare time he occupied by drawing circles with compass and pencil on a piece of paper. He applied himself to that pastime with great industry, with his elbows spread out and bowed low over the kitchen table” (SA, 14).

²⁵⁹ Sobre el simbolismo geométrico en *The Secret Agent*, véase especialmente Stallman (1959), Fleishman (1965), Davidson (1981) y Ross (2000). Las reflexiones finales de Davidson (1981: 40) son particularmente relevantes para nuestra propia interpretación de esta simbología: “the circles signify [...] the form of the novel. One mad action flows into another to give us circles of insanity within larger circles of insanity, all whirling madly to no particular point or purpose. [...] And finally, it is one of Conrad’s most subtle ironies that the triangle (the one theoretically stable geometric form), sums up the instability of the life of the Verlocs and figures forth the illusions and delusions at the heart of private and public life in the great city”. Ross (2000) señala que el cuadrado debe añadirse al círculo y al triángulo como figura geométrica destacada en la simbología de la novela.

orden matemático pertenece al ámbito de las formas de la representación, mientras que la auténtica realidad metafísica es caótica y tal vez maligna. En la “teología negativa” del sistema schopenhaueriano²⁶⁰, la voluntad es la esencia del universo que se manifiesta en todos los fenómenos; en la obra de Conrad, esta esencia o *cosa en sí* sería la oscuridad:

This barrier of blazing lights, opposing the shadows gathered about the humble abode of Mr Verloc’s domestic happiness, seemed to drive the obscurity of the street back upon itself, make it more sullen, brooding, and sinister (SA, 117).

Como versión de la voluntad metafísica de Schopenhauer, la oscuridad conradiana tampoco contempla consuelo ni esperanza alguna²⁶¹, puesto que más allá de los fenómenos no se encuentra ninguna divinidad inteligente ni benévola²⁶². El nihilismo schopenhaueriano, que ejerció una gran influencia tanto en Nietzsche como en Conrad y, de hecho, en todo el panorama intelectual del *fin de siècle*, es especialmente relevante en *The Secret Agent*. Hillis Miller considera esta novela la cima del nihilismo de Conrad, y este nihilismo es claramente schopenhaueriano: “the theme of *The Secret Agent* is the universal death which underlies life” (Miller, 1966: 66)²⁶³. En la nota

²⁶⁰ Véase Wollaeger (1990: 55): “Absence need not be evil, but Conrad’s readiness to gesture toward something beyond phenomena cannot conceal the fear that the absolute otherness of the holy may prove merely destructive, that the shattering of the ordinary may issue in ruins rather than renewal”.

²⁶¹ Cf. Panagopoulos (1998: 19): “the metaphysical force which lies behind all phenomena – in Schopenhauer this is termed ‘the will’ while in Conrad it is ‘the darkness’ – is seen to be neither subject to reason nor morality”.

²⁶² En una carta a Garnett del 28 de agosto de 1908, Conrad expresa con precisión y sencillez el ateísmo que se discierne con claridad en sus obras: “I wish I could believe in an intelligent, benevolent Supreme Being” (CL, vol. 4, 113).

²⁶³ Como afirma Panagopoulos (1998: 110): “*The Secret Agent* is pervaded by an atmosphere of moral nihilism largely ignored by its characters”. Hillis Miller destaca la importancia del nihilismo en las obras de Conrad: “The special place of Joseph Conrad in English literature lies in the fact that in him the nihilism covertly dominant in modern culture is brought to the surface and shown for what it is” (Miller, 1966: 5). Esta polémica afirmación ha sido rebatida, pero lo cierto es que las posiciones críticas que enfatizan el nihilismo de Conrad pueden ser matizadas pero no anuladas ni ignoradas. Hay (1973), Thorburn (1974) y Raval (1986) son algunos de los trabajos que niegan que las obras de Conrad alienten una visión nihilista. Para Raval (1986: 168): “Nihilism, like every other vision dramatized in Conrad’s fiction, is not yet commended, but examined and tested”. Thorburn (1974) minimiza el nihilismo de Conrad y su relación con el modernismo y sitúa a Conrad en la tradición del romanticismo inglés. Por otro lado, Hay (1973) reacciona contra la visión de Conrad como nihilista presente en los trabajos de Johnson (1971a), Roussel (1971) y Seltzer (1970). Hay argumenta que el nihilismo en Conrad está

prologal de 1920, Conrad alude así a la idea recurrente de Winnie Verloc en la obra: “The figures grouped about Mrs Verloc and related directly or indirectly to her tragic suspicion that ‘life doesn’t stand much looking into’ are the outcome of that very necessity [the necessity of writing the novel]” (SA, 7).

De esta declaración se desprende que se trata de una frase central en la concepción de la novela. Asimismo, en la lectura de la obra queda claro que Winnie no se equivoca en esa comprensión de la trágica absurdidad del mundo, que su patético suicidio parece confirmar²⁶⁴. En las últimas líneas de la nota prologal, Conrad alude de nuevo a un *Leitmotiv* de la novela, al referirse al final de la historia de Winnie en estos términos: “its anarchistic end of utter desolation, madness, and despair” (SA, 8). En este final nihilista y el profundo pesimismo de la novela, agravado más que atenuado por la comedia negra y la severa ironía, la cosmovisión de Schopenhauer resuena como trasfondo filosófico²⁶⁵. La sensación opresiva del mal metafísico que impregna la atmósfera de la obra aflora en este pasaje apocalíptico, permeado de angustia finisecular: “She kept still as the population of half the globe would keep still in astonishment and despair, were the sun suddenly put out in the summer sky *by the perfidy of a trusted providence*” (SA, 185 [énfasis añadido]).

Por otro lado, las convicciones ateas del Profesor: “No God! No master” (SA, 227), más nietzscheanas que schopenhauerianas, reverberan al final de la obra, pero en

suavizado por la creencia en valores morales y sociales e incluso por cierta esperanza de carácter trascendente, por lo que no hace justicia a la obra de Conrad exagerar el nihilismo que se encuentra en ella. Sin embargo, la posición de Hay (1973: 97) de que Conrad tiene más en común con la tradición moral de Sócrates, Montaigne y Pascal que con el nihilismo schopenhaueriano, sería difícil de sostener en el caso de *The Secret Agent*.

²⁶⁴ La relevancia del pensamiento de Schopenhauer para una lectura de *The Secret Agent* ha recibido escasa atención crítica, pero Peters (2006) constituye una pequeña aunque honrosa excepción. En este volumen introductorio sobre Conrad, Peters considera a Schopenhauer como uno de los contextos filosóficos principales de Conrad, cuya influencia se siente en su obra, y elige como ejemplo ilustrativo precisamente la frase de Winnie Verloc “things don’t bear looking into very much” (SA, 138; véase Peters, 2006: 29-31).

el diálogo final entre el Profesor y Ossipon, a los pronunciamientos nietzscheanos del primero, responde el segundo: “Mankind wants to live – to live” (SA, 227). En un nivel inmediato de significación, la frase de Ossipon es una reacción moderada al afán destructivo del Profesor. En otro plano, sin embargo, este intercambio podría leerse como una alusión a la insaciable, pero en última instancia fútil, voluntad de vivir de Schopenhauer en contraposición al “loco individualismo” de Nietzsche, en una curiosa “elección de pesadillas” (*choice of nightmares*, “Heart of Darkness”, 109)²⁶⁶.

Butte (1989) argumenta convincentemente que el motivo de Sileno en *The Secret Agent* deriva del conocimiento de Conrad de *El nacimiento de la tragedia*, pero pasa por alto la importancia del nihilismo schopenhaueriano en relación tanto con Nietzsche como con Conrad. El pasaje clave de *El nacimiento de la tragedia* en el ensayo de Butte es la respuesta de Sileno: “What is best of all is utterly beyond your reach: not to be born, not to *be*, to be *nothing*” (Butte, 1989: 157; véase *El nacimiento de la tragedia*, 34). Sin duda, la lectura profunda de Schopenhauer por parte de Nietzsche es crucial para el énfasis nihilista en esta respuesta de Sileno que, como observa Butte, no se halla en ninguna otra versión previa del mito²⁶⁷. Asimismo si, como sugiere Butte (1989: 167): “Conrad’s pessimism [...] may define itself partly against Nietzsche’s relative optimism” (Butte, 1989: 167), el pesimismo nihilista en *The*

²⁶⁵ Cf. *WWI*, I, 414: “And yet, and here lies the serious side of life, every one of these fleeting forms, these empty fancies, must be paid for by the whole will to live, in all its activity, with many and deep sufferings, and finally with a bitter death, long feared and coming at last”.

²⁶⁶ Cf. *CL*, vol. 2, 188: “The mad individualism of Niet[z]sche the exaggerated altruism of the next man tainted with selfishness and pride come with their noise and froth, pass away and are forgotten”. Como señala Butte (1989: 156): “the conversations between the Professor and Ossipon dramatize more articulately than any other parts of the novel the darkness of nihilism as understood by Conrad’s characters”. Por otro lado, Said (1976: 65) observa: “There are a number of superficial resemblances between the Professor in *The Secret Agent* and what is often referred to as the extreme nihilism of Nietzsche’s philosophy”. A la luz de Butte (1989) y Di Santo (2010), estas similitudes podrían considerarse sorprendentes, pero difícilmente superficiales.

²⁶⁷ *El nacimiento de la tragedia* (1872) abunda, de hecho, en citas y alusiones explícitas a la obra de Schopenhauer.

Secret Agent es afín al de Schopenhauer en su rechazo de cualquier consuelo metafísico o vital.

El pesimismo de Conrad tiene diversas causas u orígenes: factores temperamentales, biográficos, históricos y culturales sin duda contribuyeron a dar forma al pesimismo del autor reflejado en sus cartas y sus obras. Pero este pesimismo refleja con claridad influencias literarias, entre las cuales la de Schopenhauer es una de las más destacadas (cf. Watts, 1969: 25). El pesimismo en *The Secret Agent* tiene ecos schopenhauerianos: en un mundo dominado por el sufrimiento, la estupidez y el mal, personajes que se asemejan a mecanismos de relojería son los protagonistas de una oscura y absurda tragicomedia, de cuyo dibujo emerge una cosmovisión atea y nihilista²⁶⁸. Más allá de la existencia temporal acecha la voluntad o la oscuridad, pero al socavar la fundamentación metafísica de la ética la cosmovisión resultante en las ficciones de Conrad es tanto o más desoladora que la de Schopenhauer.

12.3. Otras huellas de influencia

Como en obras anteriores, en *The Secret Agent* hay una potente atmósfera fatalista. El fatalismo es una parte esencial del sistema filosófico de Schopenhauer, y el fatalismo en esta novela de Conrad tiene también reminiscencias schopenhauerianas por sus marcadas implicaciones pesimistas. En la cosmovisión determinista de Schopenhauer, el curso de los acontecimientos resulta de la conjunción de la inexorable cadena causal y del carácter humano, ambos igualmente predeterminados e insondables

²⁶⁸ Cf. *WWI*, I, 413-414: "It is really incredible how meaningless and void of significance when looked at from without, how dull and unenlightened by intellect when felt from within, is the course of the life of the great majority of men. It is a weary longing and complaining, a dream-like staggering through the four ages of life to death, accompanied by a series of trivial thoughts. Such men are like clockwork, which is wound up, and goes it knows not why[.] [...] The life of every individual, if we survey it as a whole and in general, and only lay stress upon its most significant features, is really always a tragedy, but gone through in detail, it has the character of a comedy. [...] Thus, as if fate would add derision to the misery of our existence, our life must contain all the woes of tragedy, and yet we cannot even assert the dignity of tragic characters, but in the broad detail of life must inevitably be the foolish characters of a comedy".

conforme a su esencia última. El carácter humano está tan predeterminado como el resto de fenómenos de la cadena causal, por lo que en ningún momento se puede actuar de manera distinta de como se actúa, y el libre albedrío es una ilusión:

On this point we must entertain no illusion: the law of causality knows no exception; but everything, from the movement of a mote in a sunbeam to the most deeply considered action of man, is subject to it with equal strictness. Therefore, in the whole course of the world, neither could a mote in a sunbeam describe any other line in its flight than it has described, nor a man act any other way than he has acted; and no truth is more certain than this, that all that happens, be it small or great, happens with absolute *necessity*. Consequently, at every given moment of time, the whole condition of all things is firmly and accurately determined by the condition which has just preceded it, and so is it with the stream of time back to infinity and on to infinity (WWI, III, 66).

En *The Secret Agent*, la cadena trágica de los acontecimientos parece obedecer a una necesidad ineluctable, ejecutada con la precisión de un mecanismo de relojería²⁶⁹. De la novela emerge una concepción determinista del carácter humano que aflora en esta frase referida a Verloc: “And this resemblance to a mechanical figure went so far that he had an automaton’s absurd air of being aware of the machinery inside him” (SA, 149)²⁷⁰. Este efecto es consistente con la comedia negra de la novela, pero lo relevante es que, como en *An Outcast of the Islands* (1896), en *The Secret Agent* el narrador mantiene una actitud irónica respecto al fatalismo cuando de hecho en la novela triunfa una marcada visión fatalista²⁷¹. Así, el narrador ironiza sobre la postura fatalista que adopta Verloc poco antes de ser asesinado por su mujer:

The unexpected march of events had converted him to the doctrine of fatalism. Nothing could be helped now. [...] Mr Verloc, who had been struggling like a man in a nightmare for the

²⁶⁹ Como se señaló en una reseña anónima cuando se publicó el libro en 1907: “The logic of the story is of iron” (Sherry, ed. 1973: 185).

²⁷⁰ En efecto, como sugiere Wollaeger (1990: 121, 122, 168): “Pushed to an extreme, fear of dependence becomes the nightmare of determinism. [...] Skepticism dominates the relationship between character and author in *The Secret Agent*, where the withdrawal of a moral attitude dehumanizes characters, and the resulting black comedy pushes to an extreme the comic potential of the reduction of the human to the mechanically repetitive. [...] human automatons populate *The Secret Agent*”.

²⁷¹ Véase el tercer apartado del capítulo 4 de esta tesis.

preservation of his position, accepted the blow in the spirit of a convinced fatalist. [...] How with his want of practice could he tell her what he himself felt but vaguely: that there are conspiracies of fatal destiny, that a notion grows in a mind sometimes till it acquires an outward existence, an independent power of its own, and even a suggestive voice? (SA, 175, 179, 180)

Al igual que en otro momento del relato se asocia a Verloc una alusión directa a la filosofía de Schopenhauer, aquí se atribuye a este personaje “la conversión a la doctrina del fatalismo”, parte importante del sistema del pensador alemán. En ambos casos se observa un distanciamiento por parte de Conrad respecto al pensamiento de Schopenhauer. En general, Conrad muestra una actitud muy ambivalente respecto al fatalismo pues, por un lado, supone una evasión de la responsabilidad del individuo, mientras que por otro sus obras suelen incorporar una fuerte carga fatalista. Como sentencia el narrador, a propósito del Comisario Adjunto: “We can never cease to be ourselves” (SA, 92).

El segundo capítulo, donde se narra en una analepsis el comienzo de la relación entre Verloc y Winnie, concluye así: “It was clearly providential” (SA, 36). Cuando se conoce el final del matrimonio, se advierte la tremenda ironía de la frase. De hecho, el encuentro fue fatal, aunque no providencial, pues Conrad, como Schopenhauer, admite la existencia del destino pero no de la providencia divina: “But Fate looks at nothing. It has no discretion” (SA, 73). El destino es tan ciego como la voluntad schopenhaueriana de la que emanaría.

Por último, la importancia de la vanidad, como forma del egoísmo, como una motivación psicológica de los personajes (pensemos, por ejemplo, en Kurtz y Nostromo) en las obras de Conrad refleja en parte la influencia del pensamiento de Schopenhauer. En *The Secret Agent* la vanidad es una poderosa motivación para varios

personajes²⁷², y esta frase se asemeja a la expresión culminante sobre la vanidad en *The World as Will and Idea*: “vanity, the mother of all noble and vile illusions, the companion of poets, reformers, charlatans, prophets, and incendiaries” (SA, 46); “vanity, [...] the most immovable, the most active, and the most foolish of all the inclinations of man” (WWI, I, 501). La palabra “illusions” en Conrad suele tener un aire schopenhaueriano, lo que sugiere también el modo en que Conrad se acercó a la obra del filósofo alemán, es decir, prestando atención al lado escéptico de su pensamiento, pero con una actitud más crítica respecto a su lado dogmático.

12.4. Conclusión

The Secret Agent es una de las obras de Conrad que reflejan con mayor claridad el pensamiento filosófico de Nietzsche. Pero, como se ha argumentado en este capítulo, algunas de estas alusiones a Nietzsche funcionan como contrapunto a la filosofía de Schopenhauer. Como precursor de Nietzsche, la figura de Schopenhauer es fundamental en el trasfondo filosófico de *The Secret Agent*²⁷³. Si la crítica del sentimiento de la compasión es un ataque nietzscheano al pensamiento de Schopenhauer, el profundo pesimismo que late en la novela, no suavizado por ningún tipo de consuelo vital o metafísico, es plenamente schopenhaueriano. Entre las alusiones y contextos filosóficos de *The Secret Agent* Schopenhauer sigue ocupando un lugar relevante. Aunque esta

²⁷² La vanidad incita a Michaelis a escribir su libro: “And the zeal of his guileless vanity (first awakened by the offer of five hundred pounds from a publisher) seemed something predestined and holy” (SA, 94). Verloc se siente herido en su vanidad (“hurt cruelly in his vanity”) poco antes de ser asesinado por su esposa (SA, 192). Y la vanidad es la debilidad más destacada del Profesor, el perfecto anarquista: “By exercising his agency with ruthless defiance he procured for himself the appearances of power and personal prestige. That was undeniable to his vengeful bitterness. It pacified its unrest; and in their own way the most ardent of revolutionaries are perhaps doing no more but seeking for peace in common with the rest of mankind – the peace of soothed vanity, of satisfied appetites, or perhaps of appeased conscience” (SA, 67).

²⁷³ De acuerdo con los principios de su célebre teoría sobre la influencia literaria, Harold Bloom denomina a Schopenhauer el padre de Nietzsche (Bloom, 1973: 51). En efecto, hay una relación directa de influencia entre ambos escritores, y Nietzsche nunca pudo sustraerse a “la angustia” del influjo ejercido por su precursor inmediato. Incluso el tono triunfalista de las últimas obras de Nietzsche podría obedecer en buena medida a la creencia de haber logrado superar a Schopenhauer en su lucha agonística.

relación no ha sido señalada en los estudios críticos²⁷⁴, el trasfondo schopenhaueriano de la novela es destacable sobre todo en la crítica de la metafísica de la compasión y en el profundo pesimismo nihilista que recorre la obra.

La novela *Victory*, como veremos, sugiere que la relación de influencia literaria entre Schopenhauer y Conrad podría interpretarse según este modelo arquetípico de conflicto paterno-filial.

²⁷⁴ Wollaeger prescinde del contexto schopenhaueriano en su análisis de *Nostromo* y *The Secret Agent*, “in the absence of the problematics of vision associated with Schopenhauer” (Wollaeger, 1990: 120). Tampoco Panagopoulos (1998) se ocupa de la influencia de Schopenhauer en el capítulo dedicado a *The Secret Agent*, y se centra por completo en Nietzsche.

13. *UNDER WESTERN EYES*

La última novela de la “trilogía política” ocupa un lugar especial en el *corpus* de las obras de Conrad. *Under Western Eyes* (1911) se centra en los dos polos del espectro político ruso, la autocracia y la revolución y, en palabras del autor, aspira a captar “the very essence of things Russian” (*CL*, vol. 4, p. 14). Así, esta novela evoca la situación política que marcó profundamente la infancia y la vida de Conrad. Al mismo tiempo, la composición de *Under Western Eyes* se halla estrechamente ligada al grave colapso nervioso que sufrió Conrad en enero de 1910, y que marca el final de la etapa de esplendor de su carrera literaria. Aunque muchos críticos cuestionan la validez de la tesis del “auge y el declive”, es innegable que *Under Western Eyes* es una novela clave en la periodización de las obras de Conrad, que marca un punto de inflexión y el final del período más importante de su carrera²⁷⁵.

Así, *Under Western Eyes* merece especial atención por muy diversas razones, y es también relevante con respecto al tema de este trabajo. Se trata de una novela particularmente rica en relaciones intertextuales, y la influencia literaria más

²⁷⁵ La tesis de la decadencia de Conrad como escritor en sus últimos años fue anticipada por Galsworthy (1927: 80-81) y Richard Curle, y defendida desde diversos enfoques en estudios como Bradbrook (1941), Hewitt (1952) o Guerard (1958). No obstante, el más célebre defensor de dicha tesis es Thomas Moser, que en su libro *Joseph Conrad: Achievement and Decline* (1957) atribuye el declive de Conrad a su incapacidad para tratar el tema de las relaciones amorosas de forma satisfactoria (Moser, 1957: 1-9, *et passim*). Eggert (1999) es una reevaluación más reciente de la teoría del declive tras *Under Western Eyes*. Conrad recurrió cada vez más al amor como tema en sus últimas obras, probablemente en busca del éxito popular, pero la razón más clara del declive creativo de Conrad es el cansancio y la tensión acumulada, que la correspondencia que se conserva atestigua sobradamente. Además de ello, si tenemos en cuenta que las obras maestras producidas entre 1897 y 1911 no le habían reportado beneficios económicos ni le habían permitido saldar sus numerosas deudas, impelido siempre a continuar escribiendo en condiciones agobiantes y perjudiciales para su salud, es lógico que a partir del éxito comercial de *Chance* Conrad buscara formas de agradar a un público cada vez más amplio. En cualquier caso, aunque críticos como Geddes (1980) o Schwarz (1982) niegan la validez de la tesis del declive y reivindicaban el valor de las obras del último Conrad, esta tesis defendida por la crítica en las décadas de 1940 y 1950 sigue gozando de amplia aceptación en términos generales. Efectivamente, incluso las obras más meritorias del período inmediatamente posterior a la etapa de madurez, como *Victory* o *The Shadow-Line*, son de otro orden y difícilmente resisten la comparación con la energía creativa de las obras de las etapas anteriores.

significativa es sin duda la de Dostoievski y, en particular, *Crimen y castigo* (1866)²⁷⁶. Además, como *Nostramo* o *The Secret Agent*, *Under Western Eyes* combina la carga política, psicológica y ética con una marcada dimensión filosófica. En este sentido, la crítica ha señalado la importancia de Rousseau en el trasfondo filosófico de la novela. Otros filósofos, como Voltaire, a quien también se alude en dos ocasiones, o incluso Hegel, podrían añadirse a la lista de pensadores relevantes en la conformación del ambiente filosófico de *Under Western Eyes*²⁷⁷. Aunque las posibles huellas de influencia de la filosofía de Schopenhauer en *Under Western Eyes* no han recibido apenas atención por parte de la crítica especializada, hay sin embargo evidencias textuales que invitan a una exploración del tema²⁷⁸.

²⁷⁶ Sobre la influencia de Dostoievski en *Under Western Eyes*, véanse, entre otros trabajos, Busza (1976), Najder (1997: 119-138) y Kirschner (1998). El diálogo establecido con *Crimen y castigo* impregna toda la novela, pero hay además alusiones a *Los demonios* (1872), préstamos de una traducción francesa de *El adolescente* (1875), y significativas referencias veladas a la conversión política al zarismo del propio Dostoievski. La actitud de Conrad respecto al gigante ruso es muy ambivalente, marcada por un rechazo declarado y un profundo interés. Utilizando la terminología de la teoría de la influencia literaria de Harold Bloom (1973), Andrzej Busza comenta sobre el Conrad de *Under Western Eyes*: “the formal *askesis* which he practised helped him to keep in check the potentially dangerous influence of Dostoevsky” (Busza, 1976: 115).

²⁷⁷ Sobre el sentido de la presencia de Rousseau en *Under Western Eyes*, véase Bernstein (1994). Najder (1976) ofrece un análisis comparado de Conrad y Rousseau. Es precisamente en este ensayo donde Najder afirma que: “[Conrad’s] affinity with Schopenhauer has been exaggerated” (Najder, 1976: 89 n3). En *Under Western Eyes* se alude a la célebre denuncia de la superstición de Voltaire, “Crush the Infamy!” (UWE, 218, 224) y, lo que resulta más significativo, “The epigrammatic saying that speech has been given to us for the purpose of concealing our thoughts” (UWE, 216), es una alusión al *Dialogue du chapon et de la poularde* (1763) de Voltaire, como un comentario adecuado a la duplicidad de Razumov y el tema lingüístico de *Under Western Eyes*. Najder (1976: 85) sugiere que Razumov alude a Hegel cuando, al creer en “the great autocrat of the future”, reflexiona: “The logic of history made him unavoidable” (UWE, 32). Cabe mencionar la estrecha relación de Schopenhauer con estos dos últimos filósofos. Voltaire es un importante precursor del pesimismo y el estilo schopenhaueriano: “En abordant Voltaire, nous découvrons une des principales sources de Schopenhauer. [...] Le grand mérite de Voltaire, aux yeux de Schopenhauer, est d’avoir ‘fait la guerre’ à l’optimisme leibnizio-wolfien en opposant son ‘immortel’ *Candide* à la *Théodicée*” (Baillot, 1927: 27). Por otro lado, Hegel es el enemigo por excelencia de Schopenhauer, que reaccionó enérgicamente contra el optimismo hegeliano, su filosofía de la historia y, en general, contra el grueso de lo que consideraba “pura charlatanería sin sentido” (WWI, I, xxii, xxvi).

²⁷⁸ Ni Johnson (1971a) ni Wollaege (1990) exploran la posible influencia de Schopenhauer en algunos aspectos de *Under Western Eyes*. La notable excepción es Panagopoulos (1998: 129-163), que señala algunos puntos de contacto entre el pensamiento de Schopenhauer y la novela de Conrad, aunque en la mayor parte su análisis difiere del nuestro. Así, podemos destacar que aunque dedica una sección del capítulo sobre *Under Western Eyes* al personaje de Razumov como héroe trágico, no sugiere ninguna relación con la teoría de la tragedia de Schopenhauer.

13.1. El mundo como fantasmagoría

En primer lugar, una de las características más llamativas en el ambiente de la obra es la extraordinaria proliferación de una imagería espectral. Cuando Razumov sale de casa para buscar a Ziemianitch tras la fatal irrupción del revolucionario Victor Haldin, las calles de San Petersburgo forman un escenario de marcado carácter fantasmagórico:

Along the roadway sledges glided phantom-like and jingling through a fluttering whiteness on the black face of the night. [...] The passers-by were rare. They came upon him suddenly, looming up black in the snowflakes close by, then vanishing all at once – without footfalls (*UWE*, 24).

Aunque en absoluto de manera exclusiva, Victor Haldin concentra la mayor parte de las asociaciones con la imagería de lo fantasmagórico y, probablemente, también sea el detonante de la percepción fantasmagórica de la ciudad de San Petersburgo por parte de Razumov en el pasaje citado. Pues, poco después, Razumov tiene una visión de Haldin tal como lo había visto en su cuarto: “a morbidly vivid vision of Haldin on his bed” (*UWE*, 29). De nuevo, en su agitado paseo nocturno, impresionado por los inesperados acontecimientos que marcarán su destino, Razumov tiene una nítida visión del “fantasma” de Haldin mientras aún está vivo:

Suddenly on the snow, stretched on his back right across his path, he saw Haldin, solid, distinct, real, with his inverted hands over his eyes, clad in a brown close-fitting coat and long boots. [...] This hallucination had such a solidity of aspect that the first movement of Razumov was to reach for his pocket to assure himself that the key of his rooms was there. But he checked the impulse with a disdainful curve of his lips. He understood. His thought, concentrated intensely on the figure left lying on his bed, had culminated in this extraordinary illusion of the sight. Razumov tackled the phenomenon calmly (*UWE*, 33).

Cuando Razumov regresa a casa tras haber consumado la traición a Haldin, este aparece representado en su consciencia como una figura espectral:

In the distant corner of the large room far away from the lamp, which was small and provided with a very thick china shade, Haldin appeared like a dark and elongated shape – rigid with the immobility of death. This body seemed to have less substance than its own phantom walked over by Razumov in the street white with snow. It was more alarming in its shadowy, persistent reality than the distinct but vanishing illusion (*UWE*, 48).

A partir de entonces, Haldin aparece de modo insistente como un fantasma a lo largo de la obra: “He was gone – almost as noiseless as a vision” (*UWE*, 55); “The fellow is a mere phantom...” (*UWE*, 81); “The phantom of Haldin had been indeed walked over” (*UWE*, 281). No obstante, esta es solo una muestra, pues los ejemplos son demasiado numerosos para citarlos todos. Ahora bien, es indudable que esta insistente retórica de lo fantasmagórico requiere una interpretación crítica. Resulta insatisfactorio reducir toda esta imagería al elemento gótico de la narración. Tampoco el fantasma de Haldin, aunque concentra gran parte de esta imagería, es simplemente un fantasma al uso que represente el sentimiento de culpa de Razumov, si bien Haldin es sin duda en gran medida el doble fantasmal de Razumov en la versión conradiana del motivo del *Doppelgänger*²⁷⁹. En este sentido, debemos recordar algunos aspectos sobre este punto que impiden limitar exclusivamente de esta forma el sentido de la profusión de la imagería fantasmagórica en *Under Western Eyes*.

En primer lugar, como ya se ha señalado, la imagen fantasmagórica de la ciudad de San Petersburgo precede tanto a la muerte de Haldin como a la decisión de Razumov de traicionarlo. En segundo lugar, Haldin es un fantasma para Razumov desde antes de morir. Sobre este punto el propio Razumov se muestra explícito: “For, I suppose, a soul when it is seen is just that. A vain thing. There are phantoms of the living as well as of the dead” (*UWE*, 187). Por último, es preciso insistir en que la imagería fantasmagórica no se limita exclusivamente a la figura de Haldin, sino que domina la

novela en otros ámbitos. Así, es llamativo que incluso el propio narrador inglés se refiera a sí mismo como un fantasma: “I produced, even upon myself, the effect of a dumb helpless ghost, of an anxious immaterial thing that could only hover about without the power to protect or guide by as much as a whisper” (*UWE*, 106). La imagen es tan recurrente que, para Razumov, los objetos inanimados son tan fantasmagóricos como las personas, las almas o las ideas: “you shall certainly miss seing as much as the mere ghost of that tea” (*UWE*, 206).

Sin excluir algunos de los significados señalados antes, la imaginería fantasmagórica que domina la novela parece corresponder a un sentido filosófico amplio, y la filosofía de Schopenhauer proporciona el contexto más cercano y relevante. La filosofía de Schopenhauer, al estar fundamentada en que todo el mundo visible no es más que representación (*Vorstellung*) o mero fenómeno, convierte el mundo en una fantasmagoría y, de hecho, la retórica de lo fantasmagórico es muy recurrente en *El mundo como voluntad y representación*:

Or else he must assume that this object is essentially different from all others; that it alone of all objects is at once both will and idea, while the rest are only ideas, *i.e.*, only phantoms. [...] But if the objects appearing in this forms are not to be empty phantoms, but are to have a meaning, they must refer to something, must be the expression of something which is not, like themselves, object, idea, a merely relative existence for a subject, but which exists without such dependence upon something which stands over against it as a condition of its being, and independent of the forms of such a thing, *i.e.*, *is not idea*, but a *thing-in-itself*. [...] The “what appears” would be referred to the “how it appears,” and this “how” would be what is *a priori* knowable, therefore entirely dependent on the subject, therefore only for the subject, therefore, lastly, mere phantom, idea and form of idea, through and through: no thing-in-itself could be demanded (*WWI*, I, 149, 169, 174).

²⁷⁹ Así, Watts (2009: 39-40) afirma sobre *Under Western Eyes*: “This novel presents the largest and most complex instance of Conradian Gothic, a neglected subgenre. [...] In *Under Western Eyes*, the main “Gothic” sequence of haunting invokes the supernatural and a *Doppelgänger* motif”.

En otras palabras, al utilizar *phantom* como sinónimo de *idea*, para Schopenhauer el mundo como representación (al margen de la voluntad) es pura fantasmagoría. Cuando *Under Western Eyes* llega a su catártico desenlace, se alude por fin con claridad a la idea a la que apuntaba la acumulación de la imagería fantasmagórica:

In this unearthly stillness his footsteps fell silent on the pavement, while a dumb wind drove him on and on, like a lost mortal *in a phantom world* ravaged by a soundless thunderstorm (*UWE*, 304 [énfasis añadido]).

Así, en la novela de Conrad el mundo también se asemeja a una vasta fantasmagoría. Para Schopenhauer, el mundo cognoscible equivale a una visión fantasmagórica: “an empty dream or a baseless vision” (*WWI*, I, 143); solo la voluntad como *cosa en sí*, irracional e incognoscible, sería real. Conrad concibió *Under Western Eyes* como una novela de ideas (*CL*, vol. 4, p. 490), y en su planteamiento crítico de la mentalidad rusa, esta aparece dominada por el “misticismo”. A esta perspectiva crítica y satírica corresponde también en gran medida no solo la caracterización de Madame de S—, descrita como “a galvanized corpse out of some Hoffmann’s Tale” (*UWE*, 179), sino la naturaleza espectral de Rusia y de las ideas de la vida política rusa: “Russia, the land of spectral ideas and disembodied aspirations” (*UWE*, 30)²⁸⁰. Sin embargo, el discurso y la simbología de la novela se contagian en ocasiones de ese misticismo metafísico que Conrad se propone criticar y, tal como se argumenta en este capítulo, en la exploración de temas filosóficos en la novela se disciernen ideas que remiten a la obra de Schopenhauer. Observemos que hay un cierto eco schopenhaueriano en este discurso “místico” de la señorita Haldin:

²⁸⁰ El ensayo político “Autocracy and War” (1904) también se caracteriza por el uso de una imagería espectral aplicada a Rusia con un propósito satírico (véase Busza, 1976: 108).

I believe that the future shall be merciful to us all. Revolutionist and reactionary, victim and executioner, betrayer and betrayed, they shall all be pitied together when the light breaks on our black sky at last (*UWE*, 291).

Desde esta perspectiva, la compasión es la vía de acceso a un ámbito metafísico en el que las diferencias externas entre opresores y oprimidos desaparecen por completo; en uno de los pasajes más exaltados de *The World as Will and Idea*, Schopenhauer sostiene: “The inflicter of suffering and the sufferer are one. The former errs in that he believes he is not a partaker in the suffering; the latter, in that he believes he is not a partaker in the guilt” (*WWI*, I, 454). Estas similitudes apuntan a aquellos aspectos de la filosofía de Schopenhauer sobre los que Conrad se muestra más crítico en el conjunto de su obra.

Estrechamente relacionado con el tema del mundo como fantasmagoría, el recurrente motivo conradiano de la vida como sueño reaparece en *Under Western Eyes*, al igual que en todas las novelas principales anteriores a excepción de *The Secret Agent*. Junto a Calderón y Walter Pater, Schopenhauer es con toda probabilidad una de las principales fuentes de inspiración para el uso de este motivo en las obras de Conrad. La vida como sueño es de hecho un *Leitmotiv* en las obras de Schopenhauer; en *The World as Will and Idea* esta cuestión filosófica se trata en profundidad en el parágrafo 5 del libro primero. Schopenhauer concluye así su análisis:

If, therefore, we consider the question from a point of view external to both, there is no distinct difference in their nature, and we are forced to concede to the poets that life is a long dream (*WWI*, I, 44).

Tras meditar sobre la cualidad onírica de su viaje desde Rusia a Ginebra, que recuerda claramente las sensaciones del propio Conrad al abandonar la Polonia ocupada

por Rusia para ir a Marsella en 1874²⁸¹, Razumov concluye: “‘Perhaps life is just that,’ [...] ‘A dream and a fear’” (*UWE*, 261). El énfasis pesimista en el terror de la existencia acerca más a Schopenhauer esta nueva versión del motivo conradiano.

En *Under Western Eyes* nada es lo que parece: las apariencias son especialmente engañosas. El carácter reservado de Razumov inspira confianza a sus compañeros universitarios revolucionarios, y la confianza desmedida que Haldin deposita en él supone su ejecución. Más tarde, en Ginebra, su hermana es presa del mismo engaño al confiar en el venerado compañero que Haldin menciona en sus cartas, y Razumov engaña completamente a los miembros del círculo revolucionario exiliado de Peter Ivanovitch. Panagopoulos (1998: 129-136) argumenta que la tendencia a ficcionalizar de los personajes, que proyectan en Razumov lo que quieren ver, refleja la idea schopenhaueriana de que un conocimiento objetivo del mundo es prácticamente imposible, al consistir este en una representación de objetos para un sujeto cuya naturaleza primaria es la voluntad²⁸².

Junto al tema del engaño de las apariencias y el autoengaño, destaca en la novela una extraordinaria desconfianza del lenguaje anticipado por el profesor de idiomas en el segundo párrafo de la novela: “Words, as is well known, are the great foes of reality” (*UWE*, 5). Posiblemente, solo “Heart of Darkness” rivaliza con *Under Western Eyes* en la acentuación de esa actitud radical respecto al lenguaje que, según Edward Said (1976), emparenta a Conrad con Nietzsche. Razumov suele repetir, perplejo, las palabras que profieren sus interlocutores, lo que sugiere con fuerza lo inadecuadas que estas resultan y el abismo que las separa de la realidad de los hechos. Schopenhauer

²⁸¹ “In 1874 I got into a train in Cracow (Vienna express) on my way to the sea, as a man might get into a dream. And here is the dream going on still. Only now it is peopled mostly by ghosts and the moment of awakening draws near” (*CL*, vol. 5, p. 407). Véase también *CL*, vol. 5, pp. 400-401. Herndon (1960: 556 n.19) también observa esta reminiscencia autobiográfica del viaje en tren de Razumov.

enfatisa que el lenguaje es correlato de la razón, mientras que la esencia del mundo es irracional. Razumov, cuyo nombre deriva del vocablo ruso *razum* (“razón”), traza un camino gradual de la confianza ilimitada en la razón a la sospecha de que el núcleo de la existencia es irracional²⁸³.

Por otro lado, Peter Ivanovitch replica a Razumov: “The man who says that he has no illusions has at least that one” (*UWE*, 172). Esta sentencia epigramática, que sugiere que todo es igualmente ilusorio en el ámbito de las ideas, recuerda el conocido aforismo de Nietzsche: “truths are illusions about which one has forgotten that this is what they are” (*The Portable Nietzsche*, 47). Curiosamente, Conrad pone en boca de un personaje profundamente antipático para él una sentencia muy próxima a su propio pensamiento, emparentado con el escepticismo radical. Pero esta idea entronca también con el pensamiento filosófico de Schopenhauer, según el cual todo lo conocible es ilusorio. Es destacable que el énfasis de Schopenhauer en lo ilusorio del mundo fenoménico produjo un gran impacto en el primer Conrad. En ambos autores, el sentido de que en última instancia todos los fenómenos son ilusorios es muy pronunciado.

13.2. Razumov y el héroe trágico schopenhaueriano

El segundo elemento principal de *Under Western Eyes* que consideramos es la concepción trágica del final de la novela. La iluminación de Razumov toma forma en su decisión de confesar al círculo revolucionario en Ginebra el papel que jugó en el arresto y ejecución de Victor Haldin. Esta confesión equivale a sacrificar su propia vida cuando Razumov se halla completamente a salvo y solo tiene que guardar silencio para

²⁸² Johnson (1971a: 29) también había señalado que: “From ‘Karain’ on it is not at all misleading to say that Conrad is never far from the implications of Schopenhauer’s *The World as Will and Idea*, at least insofar as that work contends that the world is my idea of the world”.

²⁸³ Panagopoulos (1998: 136) observa: “Schopenhauer saw the human mind and its capacities as pitifully limited and inherently both subsidiary and subservient to feeling and instinct. One of the ways *Under Western Eyes* dramatizes this idea is by showing how Razumov is unable to live his life according to rational principles when the irrational in the form of Victor Haldin enters his life”.

engañarlos a todos para siempre. Antes de que Razumov acuda a la casa de Julius Laspara, sabemos que: “He had done with life” (*UWE*, 298). Nótese que esta es la misma expresión que utiliza Axel Heyst en *Victory*, en una frase cuyas reminiscencias schopenhauerianas han sido señaladas por la crítica: “That is why this world is evil upon the whole. But I have done with it!” (*V*, 43)²⁸⁴. Tras un sufrimiento intenso y prolongado, Razumov alcanza el auto-conocimiento y la resignación. Una vez que el velo de la ilusión se levanta, el sacrificio es el único camino:

[A]t last, in some single case, this knowledge, purified and heightened by suffering itself, reaches the point at which the phenomenon, the veil of *Mâyâ*, no longer deceives it. It sees through the form of the phenomenon, the *principium individuationis*. The egoism which rests on this perishes with it, so that now the *motives* that were so powerful before have lost their might, and instead of them the complete knowledge of the nature of the world, which has a *quieting* effect on the will, produces resignation, the surrender not merely of life, but of the very will to live (*WWI*, I, 330-331).

El desenlace de *Under Western Eyes* es especialmente afín a la teoría de la tragedia de Schopenhauer, y en este sentido guarda también similitudes con los finales de “The End of the Tether” y *Lord Jim*²⁸⁵. Cuando Nikita deja sordo a Razumov, le atropella un tranvía y queda gravemente enfermo, pero su sacrificio lo ha elevado a una especie de santidad secular, y vive como un eremita:

He lived, not “in the centre,” but “in the south.” She described to me a little two-roomed wooden house, in the suburb of some very small town, hiding within the high plank-fence of a yard overgrown with nettles. He was crippled, ill, getting weaker every day, and Tekla the

²⁸⁴ Así, en las notas aclaratorias de su edición de *Victory*, Mara Kalnins apunta sobre esta frase de Axel Heyst: “Heyst’s pessimistic statement echoes Schopenhauer’s belief that the human condition is one of suffering and unhappiness” (Kalnins, 2004b: 321).

²⁸⁵ Watt (1979a: 350) argumenta que el desenlace de *Lord Jim* está estrechamente relacionado con el modelo de la tragedia de Schopenhauer. Por otra parte, Stewart (1968: 208) sostiene: “*Under Western Eyes* exhibits the spectacle of an authentic purification through suffering and is a book in the great tragic tradition”. Destaquemos también que el desenlace de *Under Western Eyes* se aleja del de *Crimen y castigo* en ciertos aspectos clave; en especial, Razumov está completamente a salvo cuando decide confesar, mientras que Raskolnikov sabe que Porfiri Petrovitch ha prometido arrestarlo si no confiesa. Rising (2001: 25) no contempla esta importante diferencia: “When each appears to be safe, he is driven to confess his guilt and accept punishment”.

Samaritan tended him unweariedly with the pure joy of unselfish devotion. [...] “Some of *us* always go to see him when passing through. He is intelligent. He has ideas... He talks well, too” (*UWE*, 312).

Esto recuerda el ideal schopenhaueriano del santo que, al captar la verdadera naturaleza del mundo, alcanza la resignación, de modo que: “voluntarily and gladly endured every torture, because in them the will to live had suppressed itself” (*WWI*, I, 418). Otra evidencia de que el conocimiento de Razumov ha alcanzado la trascendencia lo proporciona el hecho de que adivina que Nikita es un espía, “by a sort of inspiration” (*UWE*, 313). La lucidez de Razumov, que llega hasta la clarividencia tras su iluminación schopenhaueriana contrasta con la anterior persistencia en el error de juicio desde la irrupción de Victor Haldin en su vida.

En este sentido, el velo negro que la señorita Haldin lleva en su entrevista final con Razumov adquiere un valor simbólico aún más significativo que el de Winnie Verloc al final de *The Secret Agent*. Si, tal como argumenta Ian Watt (1979a: 185), la recurrente metáfora conradiana del “velo” refleja la influencia de la retórica y el pensamiento de Schopenhauer, el velo de Natalia Haldin puede interpretarse como un objeto simbólico que participa de la atmósfera schopenhaueriana del final de *Under Western Eyes*. Cuando el velo se le cae de las manos, Razumov lleva a cabo la primera parte de su “atroz confesión” (*UWE*, 293). Se lo lleva con él cuando sale de la casa, y la confesión escrita dirigida a Natalia Haldin está envuelta en ese velo. Este simbolismo sugiere que el velo de la ilusión se ha levantado y Razumov se enfrenta a la verdad sobre sí mismo.

13.3. Otras huellas de influencia

Como observa Panagopoulos (1998: 148): “Razumov begins to resemble a Schopenhauerian sceptic after his betrayal of Haldin and muses on ‘the miserable lot of humanity’ as well as the nature of happiness”. Así, por ejemplo:

He merely thought that life without happiness is impossible. What was happiness? [...] Looking forward was happiness – that’s all – nothing more. To look forward to the gratification of some desire, to the gratification of some passion, love, ambition, hate [...] And to escape the dangers of existence, to live without fear, was also happiness (*UWE*, 60).

A medida que el cinismo y el hastío van haciendo mella en él, Razumov piensa: “Luckily life does not last forever” (*UWE*, 222)²⁸⁶. Pero aún más destacable resulta que Razumov adopte el fatalismo schopenhaueriano para entender su propia situación tras traicionar a Haldin:

He stared in dreary astonishment at the absurdity of his position. He thought with a sort of dry, unemotional melancholy; three years of good work gone, the course of forty more perhaps jeopardized – turned from hope to terror, because events started by human folly link themselves into a sequence which no sagacity can foresee and no courage can break through. Fatality enters your rooms while your landlady’s back is turned; you come home and find it in possession bearing a man’s name, clothed in flesh – wearing a brown cloth coat and long boots – lounging against the stove. [...] You welcome the crazy fate. ‘Sit down,’ you say. And it is all over. You cannot shake it off any more. It will cling to you forever (*UWE*, 71-72).

Las expresiones de este pasaje recuerdan los eslabones de la larga cadena de causas y efectos en la cosmovisión determinista y profundamente pesimista de Schopenhauer. Como es habitual en las obras de Conrad, de modo destacado en *Lord Jim* y *The Secret Agent*, el fatalismo aparece como una forma de evadir la responsabilidad moral del individuo. Pero, tal como sucede en *Under Western Eyes*, el fatalismo reaparece con frecuencia en las obras de Conrad y suele llevar la impronta del pensamiento de Schopenhauer.

²⁸⁶ Cf. Panagopoulos (1998: 146).

13.4. Conclusión

Aunque algunas de las posibles huellas de influencia del pensamiento de Schopenhauer en *Under Western Eyes* son difíciles de precisar, el tema merece una exploración, y por ello se han interpretado algunos aspectos clave de la narración a la luz de la filosofía de Schopenhauer. La recurrente y dominante imaginería fantasmal en la novela parece corresponder a una concepción filosófica amplia y, de un modo característico, Schopenhauer redujo el mundo cognoscible a una vasta fantasmagoría. Para Schopenhauer, un pionero de las corrientes irracionalistas en la historia de la filosofía occidental, el núcleo de la realidad es irracional y en su mayor parte incognoscible. Tras su encuentro con Haldin, Razumov debe enfrentarse a las fuerzas irracionales que gobiernan la realidad y a las deficiencias del racionalismo al que se ha adherido. Finalmente, su sufrimiento le conducirá a la iluminación respecto a la verdad oculta tras el “mundo fantasma” (*phantom world* [UWE, 304]) o el velo de la representación, y halla una forma adecuada de expiación y trascendencia en su extraordinario sacrificio. Como dice Sophia Antonovna:

And please mark this – he was safe when he did it. It was just when he believed himself safe and more – infinitely more – when the possibility of being loved by that admirable girl first dawned upon him, that he discovered that his bitterest railings, the worst wickedness, the devil work of his hate and pride, could never cover up the ignominy of the existence before him. There’s character in such a discovery (UWE, 312).

Pocos años después de terminar *Under Western Eyes*, Conrad escribió *Victory*, una novela en la que la influencia de Schopenhauer es importante e incontrovertible, aunque en modo alguno se manifiesta de una manera abierta. De hecho, se dan ciertas similitudes entre Razumov y Axel Heyst, el protagonista de *Victory*. Cuando Razumov establece un vínculo emocional al enamorarse de Natalia Haldin, puede decirse que está perdido (esto causa su desgracia y prácticamente su muerte) y salvado (de la corrupción

moral)²⁸⁷. En el análisis de *Victory* veremos cómo este planteamiento obedece en gran medida a la interpretación ética de Conrad en la etapa posterior a su auge creativo de la negación de la voluntad de vivir schopenhaueriana. Así, si *Victory* da testimonio del duradero impacto del pensamiento de Schopenhauer en las obras de Conrad, los diversos indicios que señalan a la filosofía de Schopenhauer en *Under Western Eyes* pueden explicarse como el resultado de ese interés prolongado de Conrad en la obra de Schopenhauer.

²⁸⁷ Cf. *Victory*, pp. 152-153: "I only know that he who forms a tie is lost. The germ of corruption

ETAPA DE TRANSICIÓN HACIA EL DECLIVE (1911-1917)

has entered into his soul". Esta frase de Axel Heyst es el epígrafe de la novela *The Human Factor* (1978), de Graham Greene.

14. VICTORY

14.1. Introducción

Victory (1915) es una novela de gran importancia en relación con el tema de este trabajo. De todas las obras de Conrad, es en *Victory* donde la presencia de Schopenhauer se percibe de un modo más directo e incontestable. Así lo refleja el consenso de la crítica especializada, pues existe unanimidad en señalar que la obra de Schopenhauer constituye una de las referencias literarias fundamentales de *Victory*. Pese a ello, el modo en que esta influencia opera en *Victory* no difiere esencialmente con respecto a etapas anteriores, pues las alusiones a Schopenhauer en *Victory* no son en su mayor parte explícitas, si bien la figura del pensador alemán y su filosofía conforman los temas y la atmósfera de la novela de un modo tan dominante que resulta inconfundible.

En *Victory*, el método narrativo de Conrad característico de su etapa de madurez sufre una modificación significativa: el simbolismo subyacente aflora a la superficie y roza lo alegórico y, en ocasiones, esquemático, y la densidad intertextual pasa a un primer plano²⁸⁸. Así, la obra de Schopenhauer, *Axël* de Villiers de L'isle Adam (influida a su vez por Schopenhauer), Shakespeare y la Biblia son textos fundamentales y necesarios para conformar el sentido de *Victory*²⁸⁹. Por ello, esta novela es radicalmente

²⁸⁸ Este último rasgo lo comparte, sin embargo, con *Under Western Eyes* (1911), la última novela de la etapa de madurez, que también cobra sentido de manera preeminente en relación con otros textos y obras literarias. Davidson (1976: 88-89) señala la relación de continuidad entre *Under Western Eyes* y *Victory* por el común interés en el tema de la ilusión y el engaño de las apariencias, el marcado ambiente filosófico de ambas novelas y la estrecha relación de los personajes principales con la filosofía, y hace esta interesante observación: "Well aware of what Razumov only slowly and painfully learns, Heyst, in his private philosophy, begins at approximately the same point where the other ends" (Davidson, 1976: 89). La odisea espiritual de Razumov acaba en la conciencia trágica de la vacuidad de la vida; Heyst comienza la suya con la serena, aunque amarga, aceptación del mismo hecho. No obstante, la influencia de Schopenhauer no es tan decisiva en *Under Western Eyes* como en *Victory*.

²⁸⁹ Hugh Epstein (1998: 195-196) distingue tres tipos de influencia literaria en *Victory*. En primer lugar, las influencias que hacen de *Victory* una novela intertextual, en tanto esta construye su sentido y gana en amplitud y resonancia por su relación con ellas, y que incluyen de manera destacada

distinta del resto de novelas canónicas de Conrad, en las que el predominio del realismo es mayor, y si bien ha suscitado una gran división entre los críticos desde la década de 1940²⁹⁰, su interés y poder de fascinación son innegables. Se trata, además, de una obra profundamente personal e idiosincrásica, y el hecho incontrovertible de que en ella la presencia de Schopenhauer es muy destacable debe considerarse junto al hecho de que el pensamiento del filósofo alemán también supuso una influencia central en los inicios de la carrera literaria de Conrad. En las páginas que siguen se analiza en detalle la influencia de Schopenhauer en *Victory* en sus distintas manifestaciones.

14.2. El padre de Axel Heyst y la figura de Arthur Schopenhauer

Axel Heyst, el personaje protagonista de *Victory*, vive retirado del mundo en la isla desierta de Samburan tras el fracaso de la compañía de carbón que había puesto en marcha arrastrado por su difunto amigo Morrison. Fuera de este intento, Heyst ha vivido desde su juventud con un distanciamiento radical de las ataduras y pasiones ordinarias de la vida, de acuerdo con las máximas de su padre, un filósofo pesimista y desencantado que murió cuando Heyst era muy joven. Heyst se apartará de estas máximas por segunda vez al enamorarse de Lena y fugarse con ella a la isla de

The Tempest y *Hamlet*, Axel de Villiers de L'isle Adam, "and, in a different manner, Schopenhauer's *The World as Will and Idea*". En segundo lugar, prestamos de Maupassant y Anatole France: "These are of interest to scholars who wish to understand Conrad's working methods in the construction of his novel, but surely they are not features he would have hoped to see recognized". Finalmente, el tercer tipo de influencia comprende, en palabras de Epstein: "works perhaps only flickeringly present to Conrad's consciousness" (Epstein, 1998: 196). Epstein no explica en qué sentido la obra de Schopenhauer funciona de modo diferente al resto de influencias principales, pero el hecho de que la distinga de las demás denota que merece atención especial.

²⁹⁰ La división respecto al valor literario de *Victory* se enmarca dentro del debate sobre el supuesto declive artístico de Conrad tras la finalización de *Under Western Eyes*, pero de todas las obras posteriores a 1911 *Victory* es la que ha generado disensiones de mayor calado. F. R. Leavis y Albert Guerard son los críticos que mejor representan el inicio de la división respecto al enjuiciamiento de *Victory*. Según Leavis (1948: 239), "*Victory* is [...] among those of Conrad's works which deserve to be current as representing his claim to classical standing". En cambio, para Guerard (1958: 272), "this is one of the worst novels for which high claims have ever been made by critics of standing". Las críticas más recurrentes inciden en la falta de energía estilística, el abuso del melodrama y la alegoría en detrimento del realismo psicológico, la implausibilidad de ciertos giros argumentales y el rígido esquematismo temático. Sin embargo, críticos como Robert Hampson (1992) o Daphna Erdinast-Vulcan (1991)

Samburan, precipitando una cadena de acontecimientos con trágicas consecuencias. Convencido de la futilidad de cualquier acción humana, toda la vida de Heyst se halla bajo el influjo de la filosofía y las enseñanzas de su padre.

Tal como señala Cedric Watts, el personaje del padre de Heyst se inspira sin duda en gran medida en la figura de Arthur Schopenhauer²⁹¹. Aunque las similitudes entre ambos pensadores distan mucho de ser exactas, es innegable que el padre de Heyst se parece mucho más a Schopenhauer que a ningún otro filósofo o escritor. Las divergencias más notables entre el padre de Heyst y su principal modelo conciernen sobre todo al ámbito de lo biográfico: el padre de Heyst es sueco, ha tenido un hijo y muere sin discípulos en Londres. Que el padre de Heyst no se haya abstenido de tener hijos es claramente irónico, pues entra en franca contradicción con sus ideas sobre la vida y la humanidad. Así, sabemos que el padre de Heyst fue: “an expatriated Swede who died in London, dissatisfied with his country and angry with all the world, which had instinctively rejected his wisdom” (V, 73). Hay que señalar que, al margen de las diferencias superficiales, Schopenhauer también estaba disgustado con su país, Alemania, y enfadado con el mundo que había ignorado su obra, negándole la fama que le fue esquivada hasta la tardía publicación de *Parerga und Paralipomena* en 1851²⁹². Teniendo en cuenta que la acción principal de *Victory* transcurre en la década de 1890, y

reivindican el valor de *Victory* por su carácter innovador, su sofisticación intelectual o el tratamiento de cuestiones de género y raza.

²⁹¹ Cf. Watts, 1994: xv: “Undoubtedly the novelist had in mind the bleakly pessimistic doctrines of Arthur Schopenhauer (1788-1860), whom Maupassant termed ‘the greatest devastator of dreams who ever walked the earth’. In *Parerga* and *The World as Will and Idea* numerous anticipations can be found of those dismal paternal generalisations about human life which are studied and summarised by Axel Heyst”. Véase también Kalnins (2004a: xxii-xxvi). Para Kalnins, Conrad no era pesimista como Schopenhauer, pero lo cierto es que precisamente *Victory* demuestra lo mucho que debe el pesimismo de las obras de Conrad al pensamiento de Schopenhauer.

²⁹² Cf. *Victory*, 28: “Heyst said that his father had written a lot of books. He was a philosopher. ‘Seems to me he must have been something of a crank, too,’ was Davidson’s comment. ‘Apparently he had quarrelled with his people in Sweden’”. El agrio carácter de Schopenhauer es bien conocido (la imagen del filósofo alemán como un viejo cascarrabias perdura en la actualidad), como también lo son las desavenencias con su madre, a quien nunca volvió a ver desde la ruptura definitiva en 1814.

que el padre de Heyst murió al menos dos décadas antes, cabe concluir que su vida transcurrió aproximadamente en el mismo período histórico que la de Schopenhauer.

Pero las similitudes más significativas entre ambos filósofos corresponden a la naturaleza de su obra y la proyección de su figura. No obstante, es necesario indicar que en la caracterización del personaje del padre de Heyst, aunque este se inspire en gran medida en la figura de Schopenhauer, interviene la mediación de textos de Anatole France y Maupassant, en ocasiones a través de préstamos o traducciones al inglés. Así, la presentación del padre de Heyst es un calco de un artículo de Anatole France sobre Benjamin Constant publicado en el primer volumen de *La Vie Littéraire* en 1888, tal como ha mostrado Owen Knowles (1997: 90-91):

Thinker, stylist, and man of the world in his time, the elder Heyst had begun by coveting all the joys, those of the great and those of the humble, those of the fools and those of the sages. For more than sixty years he had dragged on this painful earth of ours the most weary, the most uneasy soul that civilization had ever fashioned to its ends of disillusion and regret. One could not refuse him a measure of greatness, for he was unhappy in a way unknown to mediocre souls (V, 73).

Pero si las escenas de Heyst con su padre son deudoras, principalmente, de los textos de Anatole France señalados por Knowles, el pensamiento y las doctrinas de Heyst padre guardan una relación estrecha con las ideas de Schopenhauer y el legado de su obra en el *fin de siècle*. Aunque tampoco en este caso se dan correspondencias exactas, la amalgama de múltiples y diversas influencias y relaciones posibles incluye sin duda a Schopenhauer entre las principales. De un lado, está la vocación sistemática y totalizadora del filósofo, a semejanza del autor de *Die Welt als Wille und Vorstellung*:

The elder Heyst had written of everything in many books – of space and time, of animals and of stars; analysing ideas and actions, the laughter and the frowns of men, and the grimaces of their agony (V, 166-177).

De otro lado, está el pensador asistemático y aforístico, más próximo al autor de los ensayos contenidos en *Parerga und Paralipomena*, y que Conrad pudo conocer en la selección traducida en el volumen *Studies in Pessimism* (1891):

He turned the pages of the little volume, “Storm and Dust,” glancing here and there at the broken text of reflections, maxims, short phrases, enigmatical sometimes and sometimes eloquent (V, 167).

Heyst lee algunos fragmentos de la obra de su padre, salpicada de ecos y guiños a la obra de Schopenhauer, como este:

Of the stratagems of life the most cruel is the consolation of love – the most subtle, too; for the desire is the bed of dreams (V, 167).

Este aforismo recuerda la idea de Schopenhauer del amor sexual como máxima expresión de la voluntad de vivir que, sin embargo, se muestra plenamente fútil y engañoso, y que deriva inevitablemente en desilusión:

Hence, then, every lover, after the ultimate consummation of the great work, finds himself cheated; for the illusion has vanished by means of which the individual was here the dupe of the species (*WWI*, III, 339).

En la novela se reproduce también la última página del libro imaginario escrito por el padre de Heyst, que este último lee, repleta de ecos y alusiones a la filosofía de Schopenhauer:

Men of tormented conscience, or of a criminal imagination, are aware of much that minds of a peaceful, resigned cast do not even suspect. It is not poets alone who dare descend into the abyss of infernal regions, or even who dream of such a descent. The most inexpressive of human beings must have said to himself, at one time or another: “Anything but this!”...

We all have our instants of clairvoyance. They are not very helpful. The character of the scheme does not permit that or anything else to be helpful. Properly speaking its character, judged by the standards established by its victims, is infamous. It excuses every violence of protest and at the same time never fails to crush it, just as it crushes the blindest assent. The so-called wickedness must be, like the so-called virtue, its own reward –to be anything at all. ...

Clairvoyance or no clairvoyance, men love their captivity. To the unknown force of negation they prefer the miserably tumbled bed of their servitude. Man alone can give one the

disgust of pity; yet I find it easier to believe in the misfortune of mankind than in its wickedness (V, 167-168).

Aunque el pesimismo y el nihilismo schopenhauerianos permean todo el pasaje, y la alusión a la obra de Schopenhauer funciona principalmente por el tono y el contexto, es posible ofrecer algunos pasajes específicos que ilustran la semejanza. Por ejemplo, la última frase del primer párrafo de la cita se refiere a lo insoportable de la existencia individual en términos que resultan familiares a los lectores de la obra de Schopenhauer:

In like manner, what was said by the father of history has not since him been contradicted, that no man has ever lived who has not wished more than once that he had not to live the following day. According to this, the brevity of life, which is so constantly lamented, may be the best quality it possesses (WWI, I, 417).

Este pasaje, a su vez, nos recuerda la influencia de Schopenhauer en las jeremiadas de las cartas de Conrad, especialmente las del período 1890-1898. Por otro lado, es igualmente notorio que el comienzo del segundo párrafo en la cita del libro del padre de Heyst evoca tanto el pensamiento de Schopenhauer como la pesadilla metafísica de “la máquina de tejer” en la carta de Conrad a Cunninghame Graham en diciembre de 1897, en la que, como se señaló en el capítulo correspondiente, el influjo de Schopenhauer es muy destacable. Por último, en el tercer párrafo de la cita se alude con claridad al conflicto, articulado por Schopenhauer, entre la afirmación de la voluntad de vivir y su negación. Heyst absorbe la filosofía de su padre con nefastos resultados, y se perfila en los fragmentos que lee el tema fundamental de *Victory*: el problema ético del pesimismo frente a la esperanza, el nihilismo frente a la fe, y la negación de la vida frente a la afirmación de la voluntad de vivir. Este dilema se resolverá a favor de los valores afirmativos, como veremos, no sin ambigüedad.

No obstante, a las diferencias entre el estilo de Schopenhauer y el del padre de Heyst, más lacónico y epigramático que el de su principal modelo, hay que sumar las que conciernen al pensamiento. Tanto para Conrad como para Schopenhauer la maldad del ser humano es tan destacable como su infelicidad, y en esto difieren del pensamiento expresado por el padre de Heyst en la última frase de la cita anterior. De hecho, *Victory* presenta villanos de una maldad exacerbada en los personajes de Schomberg, Ricardo o Jones, que se oponen a la santidad encarnada en Lena. En cambio, si para Schopenhauer la compasión, lejos de ser repugnante, es imprescindible para la salvación del mundo, Conrad se muestra en el conjunto de su obra mucho más próximo a este pensamiento articulado por el padre de Heyst, que guarda una semejanza significativa con las ideas de Nietzsche. En su lecho de muerte, a la pregunta de Heyst, “Is there no guidance?” (V, 134), su padre le responde:

“You still believe in something, then?” he said in a clear voice, which had been growing feeble of late. “You believe in flesh and blood, perhaps? A full and equable contempt would soon do away with that, too. But since you have not attained to it, I advise you to cultivate that form of contempt which is called pity. It is perhaps the least difficult – always remembering that you, too, if you are anything, are as pitiful as the rest, yet never expecting any pity for yourself” (V, 134).

El nihilismo, la desesperación metafísica, el ateísmo, el carácter ilusorio de todos los fenómenos y el énfasis en la miseria humana remiten a la filosofía de Schopenhauer, pero la frase “that form of contempt which is called pity” se halla próxima a la crítica constante de Nietzsche al sentimiento de la compasión, un problema del que Conrad se ocupa en otras de sus obras como *The Nigger of the ‘Narcissus’* y *The Secret Agent*²⁹³.

²⁹³ Así, Saveson (1974: 119) argumenta que Conrad expresa en *Victory* una oposición nietzscheana a la filosofía schopenhaueriana del padre de Axel Heyst. En efecto, Conrad suele apoyarse en el pensamiento de Nietzsche en su rechazo de la ética de Schopenhauer, pero la afirmación de Saveson (1974: 119) de que *Victory* es “predominantly a Nietzschean work with a Nietzschean psychology”,

Diversas ideas o sentencias del padre de Heyst imprimen a su pensamiento, asimilado por su hijo, el sello de la filosofía de Schopenhauer. Así, por ejemplo, “Man on this earth is an unforeseen accident which does not stand close investigation” (V, 150), o la referencia a la vida como “the Great Joke” (V, 151)²⁹⁴. El propio Heyst resume así en qué consistió el descubrimiento esencial de su padre:

Later he discovered – how am I to explain it to you? Suppose the world were a factory and all mankind workmen in it. Well, he discovered that the wages were not good enough. That they were paid in counterfeit money (V, 150).

Esta idea resume de hecho la tesis fundamental del sistema filosófico schopenhaueriano de que todos los bienes de la vida son engañosos y que la vida misma no es un bien, pero merece la pena destacar el siguiente pasaje de uno de los ensayos de Schopenhauer que Conrad leyó sin lugar a dudas:

Therefore let even the young be instructed betimes that in this masquerade the apples are of wax, the flowers of silk, the fish of pasteboard, and that all things – yes, all things – are toys and trifles; and that of two men whom he may see earnestly engaged in business, one is supplying spurious goods and the other paying for them in false coin (*On Human Nature*, 17-18).

Se trata de una fuente probable para el pasaje anterior de *Victory*, no señalada por la crítica, pero que confirma a Schopenhauer como el modelo principal del padre de Heyst. Podemos recordar también otro símil económico, la célebre comparación de la vida con “un negocio que no cubre los gastos”:

parece una exageración crítica. Por otro lado, Erdinast-Vulcan (1991: 175) y DiSanto (2009: 197-203) sostienen, a diferencia de la mayoría de críticos, que el padre de Heyst está inspirado principalmente en el pensamiento y la figura de Nietzsche. Baste señalar una diferencia fundamental entre la filosofía del padre de Heyst y la de Nietzsche: una de las ideas principales de Nietzsche es la de que hay que decir *sí* a la vida, ante todo y bajo cualquier circunstancia, en lo que constituye una reacción opuesta a la filosofía de Schopenhauer, y que se sitúa también en las antípodas de la actitud filosófica ante la vida del padre de Heyst.

²⁹⁴ Mara Kalnins (2004b: 326) anota: “a grim conflation of Schopenhauer, Darwin, and Nietzsche”.

Rather than continual illusion and disillusion, and also the nature of life throughout, presents itself to us as intended and calculated to awaken the conviction that nothing at all is worth our striving, our efforts and struggles, that all good things are vanity, the world in all its ends bankrupt, and life a business which does not cover its expenses; - so that our will may turn away from it (*WWI*, III, 373).

Por otra parte, “the doctrine that this world, for the wise, is nothing but an amusing spectacle” (V, 136-137), es una muestra del escepticismo conradiano y primordialmente autorreferencial:

The ethical view of the universe involves us at last in so many cruel and absurd contradictions, where the last vestiges of faith, hope, charity and even of reason itself, seem ready to perish, that I have come to suspect that the aim of creation cannot be ethical at all. I would fondly believe that its object is purely spectacular (*PR*, 86).

No obstante, recordemos que en la carta a Graham sobre la pesadilla metafísica de “la máquina de tejer”, en la que se discierne el fuerte influjo de Schopenhauer, Conrad comenta: “I’ll admit however that to look at the remorseless process is sometimes amusing” (*CL*, vol. 1, 425).

En otro momento, leemos: “With what strange serenity, mingled with terrors, had that man considered the universal nothingness!” (V, 167). Si consideramos tanto el final de *Victory* como el de *The World as Will and Idea*, tal como se hará en el siguiente apartado, esta frase se comprende principalmente en alusión al nihilismo schopenhaueriano. Por todo ello, podemos concluir que, sin excluir otras fuentes, el modelo principal del personaje del padre de Heyst es la figura de Arthur Schopenhauer. No obstante, parte de lo que podría considerarse la influencia de Schopenhauer en la presentación del personaje del padre de Heyst es indirecta, a través de la mediación principal de Anatole France y Guy de Maupassant. A los préstamos de textos de France señalados por Knowles (1997) hay que añadir, principalmente, los de *Fort comme la*

mort, de Maupassant, aunque estos últimos conciernen sobre todo a pasajes que describen la relación amorosa entre Heyst y Lena (véase Kirschner, 1968: 193-198)²⁹⁵.

Hay, sin embargo, otro texto de Maupassant relevante en las escenas en que aparece el padre de Heyst en *Victory*, que puede considerarse otra fuente indirecta de la presencia de Schopenhauer en la novela. Se trata del cuento “Auprès d’un mort” (1883), en el que un discípulo relata las últimas horas de la vida de Schopenhauer²⁹⁶. No se trata en este caso de préstamos en la redacción de las frases, sino de una gran afinidad en la recreación atmosférica opresiva y espectral del filósofo en su lecho de muerte, así como de la relación discipular que se establece en ese momento. Además, en este relato Maupassant se refiere así a Schopenhauer:

Qu’on proteste et qu’on se fâche, qu’on s’indigne ou qu’on s’exalte, Schopenhauer a marqué l’humanité du sceau de son dédain et de son désenchantement.

Jouisseur désabusé, il a renversé les croyances, les espoirs, les poésies, les chimères, détruit les aspirations, ravagé la confiance des âmes, tué l’amour, abattu le culte idéal de la femme, crevé les illusions des cœurs, accompli la plus gigantesque besogne de sceptique qui ait jamais été faite. Il a tout traversé de sa moquerie, et tout vidé. Et aujourd’hui même, ceux qui l’exècrent semblent porter, malgré eux, en leurs esprits, des parcelles de sa pensée (“Auprès d’un mort”, p. 78).

Sin duda, este pasaje de Maupassant, uno de los escritores cuya influencia tiene mayor impacto en la obra de Conrad, ilumina el papel que juega Schopenhauer en *Victory* como padre filosófico e influencia ineludible.

²⁹⁵ Especialmente destacable es también la influencia indirecta de Schopenhauer a través de la obra teatral simbolista *Axël* (1890), de Villiers de l’Isle-Adam, obra representativa del pesimismo romántico en la literatura francesa del *fin de siècle*: “Conrad’s Axel Heyst was the son of a Swedish baron, a philosopher whose nihilism, strongly suggestive of the Schopenhauerean pessimism which tinged the thought of Villiers de l’Isle-Adam, had inculcated in his son the ideal of a life to be lived as a masterpiece of detachment” (Gatch, 1951: 99). Para más detalles sobre los numerosos paralelismos y las diversas huellas de influencia de *Axël* en *Victory*, véase el artículo de Gatch (1951).

²⁹⁶ Knowles (1994) señala la relevancia de este relato de Maupassant, no en relación con *Victory*, sino con “Heart of Darkness”.

14.3. Pesimismo y nihilismo

El pesimismo y el nihilismo cobran una relevancia temática central en *Victory*, cuya relación con la filosofía de Schopenhauer es estrecha e inmediata²⁹⁷. Al imbuirse de la doctrina schopenhaueriana de su padre, Heyst adopta una posición profundamente pesimista y hostil ante la vida, hasta que en el desenlace trágico de la novela muestra su arrepentimiento respecto a los parámetros que han guiado su vida. Pero lo más interesante es la posición del autor sobre este planteamiento. *Victory* representa, en apariencia, la condena moral de Conrad del pesimismo schopenhaueriano, al que opone los valores de la fe y la esperanza, encarnados en el personaje femenino de Lena, desde una perspectiva muy próxima al cristianismo, lo que constituye una rareza en el conjunto de la obra de Conrad. Sin embargo, el relato está plagado de ironías, claramente intencionadas, que cuestionan este planteamiento ético y parecen dar la razón a la filosofía nihilista de Heyst padre.

Axel Heyst expresa el pesimismo schopenhaueriano con contundencia: “It seemed innocent enough, but all action is bound to be harmful. It is devilish. That is why this world is evil upon the whole” (V, 43). Por su parte, Schopenhauer asevera: “With me alone is the evil of the world honestly confessed in its whole magnitude” (WWI, III, 460). Asimismo, Heyst le confía a Davidson: “The world is a bad dog. It will bite you if you give it a chance; but I think that here we can safely defy the fates” (V, 45). Esto refleja la caracterización de Schopenhauer del mundo como un infierno, pero se anuncia ya una de las ironías principales del argumento de *Victory*: la isla de Samburan será de hecho invadida por los tres villanos demoníacos, liderados por el satánico Jones. Por un lado, Heyst se engaña al considerar que Lena y él están a salvo

²⁹⁷ En una carta a Pinker fechada el 7 de octubre de 1912, cuando la redacción de *Victory* estaba en su etapa inicial, Conrad comenta sobre la novela: “There is philosophy in it” (CL, vol. 5, 113). Sin duda, Schopenhauer preside el amplio contenido filosófico de la obra.

en su retiro; por otro, la invasión confirma su visión pesimista del mundo y del ser humano²⁹⁸.

El narrador omnisciente, que recuerda sobre todo al de *Nostromo*, se contagia de la filosofía pesimista de los Heyst y también participa en ocasiones de ese pesimismo con claras reminiscencias schopenhauerianas, como en este comentario: “For every age is fed on illusions, lest men should renounce life early and human race come to an end” (V, 75). Esta sentencia implica que la vida solo puede sustentarse en el autoengaño, y que el conocimiento deriva en la renuncia a la vida. El conflicto entre la afirmación y la negación de la voluntad de vivir de Schopenhauer resulta central en las tensiones metafísicas y éticas de *Victory*. Por otra parte, que el intelecto está supeditado a la voluntad y que el conocimiento está reñido con la vida son tesis fundamentales de la filosofía de Schopenhauer, que podrían guardar relación con el pronunciado antirracionalismo que late en la novela. De modo similar, en este pasaje se advierte una amalgama de preocupaciones conradianas que reflejan la profunda huella de Schopenhauer:

“There must be a lot of the original Adam in me, after all.”

He reflected, too, with the sense of making a discovery, that this primeval ancestor is not easily suppressed. The oldest voice in the world is just the one that never ceases to speak. *If anybody could have silenced its imperative echoes, it should have been Heyst's father, with his contemptuous, inflexible negation of all effort; but apparently he could not.* There was in the son a lot of that first ancestor who, as soon as he could uplift his muddy frame from the celestial mould, started inspecting and naming the animals of that paradise which he was so soon to lose.

Action – the first thought, or perhaps the first impulse, on earth! The barbed hook, baited with the illusion of progress, to bring out of the lightless void the shoals of unnumbered generations! (V, 133 [énfasis añadido]).

²⁹⁸ Véanse también otros pasajes relevantes de la obra capital de Schopenhauer: “Let no one think that Christianity is favourable to optimism; for, on the contrary, in the Gospels world and evil are used as almost synonymous” (*WWI*, I, 419); “for in the New Testament the world is always spoken of as something to which one does not belong, which one does not love, nay, whose lord is the devil” (*WWI*,

La interpretación de Schopenhauer del mito del pecado original y el paraíso perdido insiste en su relevancia para con el Nuevo Testamento y su propia doctrina²⁹⁹:

The myth of the fall [...] is the only point in the Old Testament to which I can ascribe metaphysical, although only allegorical, truth; indeed it is this alone that reconciles me to the Old Testament. Our existence resembles nothing so much as the consequence of a false step and a guilty desire (*WWI*, III, 381).

En la interpretación de Schopenhauer, el pecado original de Adán por el que pierde el paraíso es la voluntad de vivir; en el pasaje citado de *Victory*, la herencia ancestral de Adán urge a la acción, mientras que las enseñanzas del padre de Heyst, que representan la doctrina de Schopenhauer, niegan su valor. Ya en *The Secret Agent* hallamos una alusión a la filosofía de Schopenhauer en la que se destacaba la inutilidad de todo esfuerzo, pero lo que articula este pasaje de *Victory* es el tema central de la novela: el conflicto entre la afirmación y la negación de la vida, con resonancias bíblicas y schopenhauerianas.

Axel Heyst considera la vida su enemigo personal: “I often asked myself, with a momentary dread, in what way would life try to get hold of me?” (*V*, 155). Un poco después afirma: “Truth, work, ambition, love itself, may be only counters in the lamentable or despicable game of life” (*V*, 155). Merece la pena destacar también este pasaje:

But even then there still lingered in him a sense of incompleteness not altogether overcome – which, it seemed, nothing ever would overcome – the fatal imperfection of all the gifts of life, which makes of them a delusion and a snare (*V*, 162).

III, 435); “Whoever keeps this last far clearly in view beholds the world as a hell, which surpasses that of Dante in this respect, that one man must be the devil of another” (*WWI*, III, 378).

²⁹⁹ Cf. Watts, 1994: xviii-xix: “If the situation of Heyst and Lena, isolated on their verdant tropical island, also has remote connections with the situation of Adam and Eve, Heyst is quick to note those too, in bitter reflections which give a Schopenhauerian gloss to Chapters 2 and 3 of the Book of Genesis”.

La última frase parece más una generalización del narrador que la relación de las sensaciones de Heyst a través del estilo indirecto libre. Schopenhauer observa en su obra principal:

[F]or everything is always imperfect and illusory, everything agreeable is displaced by something disagreeable, every enjoyment is only a half one [...] (WWI, III, 377).

Como se ha señalado, parece irónico que la misantropía schopenhaueriana de Heyst resulte acertada a la luz de la invasión de la isla por los tres criminales Jones, Ricardo y Pedro: “In his present soured temper towards all mankind he looked upon it as a visitation of a particularly offensive kind” (V, 188). Los temores de Heyst resultan fundados, pero que el autor es consciente del significado simbólico de este acierto lo sugiere la posterior declaración de Jones: “I am the world itself, come to pay you a visit” (V, 285), que confirmaría la intuición schopenhaueriana de Heyst, previamente señalada: “this world is evil upon the whole” (V, 43). Antes de analizar hasta qué punto es ambiguo el final de *Victory* en su aparente rechazo ético del pesimismo y el nihilismo de Schopenhauer, observamos otro curioso ejemplo en la novela de una posición implícita cercana a los postulados de la filosofía de Schopenhauer. Se trata del comienzo del capítulo X de la tercera parte:

The observer was Martin Ricardo. To him life was not a matter of passive renunciation, but of a particularly active warfare. He was not mistrustful of it, he was not disgusted with it, still less was he inclined to be suspicious of its disenchantments; but he was vividly aware that it held many possibilities of failure. Though very far from being a pessimist, he was not a man of foolish illusions (V, 197).

En este pasaje, Ricardo aparece como la perfecta encarnación de la afirmación de la voluntad de vivir de Schopenhauer, opuesta a su negación personificada en Axel Heyst, a quien claramente se refiere el narrador. Sin embargo, Ricardo es un malhechor deleznable, mientras que Heyst es un caballero de buen corazón dotado de muchas virtudes, salvo la de la gratitud a la vida y confianza en ella. Se expresa por tanto en este

irónico fragmento una paradoja típicamente conradiana que anticipa las diversas ambigüedades en el desenlace de *Victory*.

El ateísmo nihilista de Axel Heyst contrasta con la fe cristiana de Lena, adquirida en su infancia en la escuela dominical. El autor implícito mantiene una actitud de irónica ambigüedad respecto a este contraste. La parte final de *Victory* está saturada de simbolismo cristiano y alusiones bíblicas, y en ella triunfa un discurso que abraza la esperanza, la confianza en la vida, la fe trascendente y la redención por el amor. La alusión bíblica (cf. Corintios I, 13: 13) “hope is a Christian virtue” (V, 267), entronca con este discurso pero contrasta con la desesperación metafísica que recorre las obras de Conrad³⁰⁰. Por otro lado, cuando Lena logra arrebatarse a Ricardo el puñal, símbolo del mal y de la muerte en la tierra, su ilusión de que ha vencido a la muerte está subrayada por una amalgama de alusiones bíblicas: “The very sting of death was in her hands; the venom of the viper in her paradise, extracted, safe in her possession – and its head all but lying under her heel” (V, 299)³⁰¹. El puñal es nombrado como “the sting of vanquished death” (V, 301) mientras Lena forcejea con Ricardo en la habitación, bajo la mirada del retrato del padre de Heyst. Cuando Lena agoniza, alcanzada por un disparo de Jones dirigido a Ricardo, está serena, “fatigued only by the exertions of her tremendous victory, capturing the very sting of death in the service of love” (V, 304). El amor parece haber vencido a la muerte.

Esta retórica anómala en el conjunto de la obra de Conrad, aunque centrada en Lena, sin duda trasciende en buena medida los límites del punto de vista del personaje y del estilo indirecto libre para convertirse en el discurso vencedor o mensaje optimista

³⁰⁰ El relato “To-morrow” dramatiza precisamente la negación de la esperanza. Véase el cuarto apartado del capítulo 9 de esta tesis.

³⁰¹ Cf. Corinthians I, 15: 55: “O death where is thy sting? O grave, where is thy victory?”, y Genesis 3: 15: “I will put enmity between thee and the woman, and between thy seed and her seed: it shall bruise thy head, and thou shalt bruise his heel”.

que corrige el pesimismo nihilista de Heyst padre que había dominado la novela³⁰². Pese a la conciencia del pecado de Lena (“Woman is the tempter” [V, 266], le dice a Heyst), esta retórica va acompañada de una exaltación de la feminidad, asociada al bien, el amor y la esperanza, que contrasta también con la misoginia schopenhaueriana³⁰³. Sin embargo, como ha sido señalado, la victoria de Lena es pírrica (véase Widmer, 1959: 129). El mismo narrador la pone en duda en esta relevante frase, poco antes de describir la emocionante muerte del personaje: “The spirit of the girl which was passing away from under them clung to her triumph, *convinced of the reality of her victory over death*” (V, 305 [énfasis añadido]). Por otro lado, la muerte de Lena sume a Axel Heyst en la tristeza y la desesperación; asqueado por su propia desconfianza de la vida (“its infernal mistrust of all life” [V, 305]), Heyst pronuncia su célebre rechazo final a la filosofía pesimista y schopenhaueriana de su padre: “woe to the man whose heart has not learned while young to hope, to love – and to put its trust in life!” (V, 308).

Tras esta declaración, Heyst se suicida, lo que resulta doblemente irónico. Por un lado, Heyst confirma su pesimismo al negar la posibilidad de que no sea demasiado tarde para aprender de sus errores; por otro, la supuesta victoria de Lena consistía en haberle salvado la vida a Heyst en un acto supremo de amor, y queda así reducida a la nada³⁰⁴. Citamos ahora el diálogo con el que concluye *Victory*:

³⁰² Cf. Panagopoulos (2001: 30): “When she [Lena] disobeys Heyst and confronts Ricardo in order to capture ‘the very sting of death in the service of love’ [...], the narrative adopts her subjective point of view, thereby partially validating her romantic illusions. [...] Thus, her self-sacrifice for Heyst implies the existence of an ethical imperative that transcends the instinctual drives but is powerful enough to defeat both the evil of the desperadoes and the nihilism of Heyst senior that this evil is intimately allied to”.

³⁰³ Este discurso como tal también es inusitado en Conrad. Además, curiosamente en *Chance* (1914), la novela inmediatamente anterior a *Victory*, Marlow da amplias muestras de misoginia. Conrad pudo conocer el ensayo de Schopenhauer “Of Women” en el volumen *Studies in Pessimism* (1890), en la traducción de T. Bailey Saunders.

³⁰⁴ Cf. Lodge (1964: 196): “Conrad’s novel shows good triumphing over evil only through its own self-destruction and in the admission of its own weakness, and its title is ironical: Lena’s victory is illusory, for her sacrifice does not succeed in breaking through Heyst’s ‘mistrust of all life’”. Tanto Dike (1962) como Lodge (1964) se centran en la relación de *Victory* con *The Tempest* como modelo estructural, pero el desenlace trágico de la novela sin duda recuerda el de *Romeo y Julieta*. Si, tal como

“And then, your Excellency, I went away. There was nothing to be done there.”

“Clearly,” assented the Excellency.

Davidson, thoughtful, seemed to weigh the matter in his mind, and then murmured with placid sadness:

“Nothing!” (V, 310).

Este diálogo final está diseñado para que la novela acabe con la exclamación “Nothing!”, la misma palabra con la que concluye la obra capital de Arthur Schopenhauer:

Rather do we freely acknowledge that what remains after the entire abolition of will is for all those who are still full of will certainly nothing; but, conversely, to those in whom the will has turned and has denied itself, this our world, which is so real, with all its suns and milky-ways – is nothing (WWI, I, 525-526).

No cabe duda de que se trata de una alusión a la obra de Schopenhauer, y así lo ha reconocido la crítica de Conrad³⁰⁵. No es la única que hay en *Victory* ni en el conjunto de la obra de Conrad, pero tal vez sea la más significativa. *Victory* acaba con la misma palabra que *The World as Will and Idea*, y con el mismo efecto de resonancia en la mente de los lectores. El nihilismo más absoluto es el final del camino de la investigación filosófica de Schopenhauer, y el nihilismo schopenhaueriano, central en las tensiones temáticas de *Victory*, triunfa al final de la novela. En el siguiente apartado de este capítulo examinaremos el resto de huellas de influencia de la filosofía de Schopenhauer en *Victory*, pero en la conclusión del capítulo retomaremos este tema

sugiere Watts (1994), *Victory* ofrece un comentario schopenhaueriano del mito bíblico del pecado original, cabe señalar asimismo que el desenlace de la novela combina el trasfondo schopenhaueriano con los ecos de esta tragedia de Shakespeare. Panagopoulos (2007) realiza un análisis comparado de *Victory* y *Romeo and Juliet* en el marco conceptual freudiano del principio del placer y la pulsión de muerte. Panagopoulos demuestra que la teoría freudiana es útil y productiva en este análisis comparado y arroja luz sobre las tensiones temáticas de la novela de Conrad, pero cabe matizar que las obras destacadas en las que Freud expuso esta teoría se publicaron en fecha posterior a la de *Victory* y, sobre todo, que el conflicto entre la afirmación y la negación de la voluntad de vivir de Schopenhauer pudo ejercer alguna influencia en el desarrollo de esta teoría de Freud.

³⁰⁵ Cf. Watts (1994: xvi): “Like *Victory*, Book IV of Schopenhauer’s masterwork, *The World as Will and Idea*, ends with resonant emphasis on the word ‘nothing’”.

para comentar el alcance del final de la novela para una valoración de la obra global de Conrad.

14.4. Apariencia e ilusión y otras huellas de influencia

La doctrina de Schopenhauer no niega la realidad del mundo, pero su planteamiento de que esta es relativa y condicionada contribuye a la cosmovisión schopenhaueriana de una vasta fantasmagoría de apariencias ilusorias, que son la manifestación de una realidad metafísica en última instancia incognoscible³⁰⁶. En *Victory* se observan diversos ecos de esta doctrina, en la medida en que se desarrolla una retórica que recuerda la de Schopenhauer, según la cual el mundo es insustancial o fantasmagórico, como en este caso:

It seemed as if in *his conception of a world not worth touching, and perhaps not substantial enough to grasp*, these objects familiar to his childhood and his youth and associated with the memory of an old man, were the only realities, something having an absolute existence (V, 135 [énfasis añadido]).

Nótese que el narrador refiere los pensamientos de Heyst asociados a la memoria de su padre, el filósofo nihilista inspirado en Schopenhauer. En otro momento Heyst, siempre imbuido del pensamiento de su padre, le dice a Lena: “Appearances – what more, what better can you ask for? In fact you can’t have better. You can’t have anything else” (V, 156). Recordemos la carta a Cunninghame Graham en la que Conrad escribe bajo el influjo de Schopenhauer esta meditación: “there is only the consciousness of ourselves which drives us about a world that whether seen in a convex or a concave mirror is always but a vain and fleeting appearance” (Watts ed., 1969: 71). En las ficciones de “Heart of Darkness” y *Victory* sobre todo Conrad explora esta

³⁰⁶ La triple influencia de Kant, Berkeley y las religiones orientales es fundamental en la formación de esta doctrina. Véase el capítulo introductorio sobre la filosofía de Schopenhauer.

reflexión filosófica, de un modo más intenso en la primera y más abstracto en la segunda.

Asimismo, Axel Heyst declara: “I’ve said to the Earth that bore me: ‘I am I and you are a shadow’” (V, 263). Esto refleja en cierto modo la filosofía de Schopenhauer, según la cual el mundo existe únicamente como representación de un sujeto cognoscente, además de su estilo literario, que dota al mundo de una mayor irrealidad de la que su propia doctrina concede. Consideremos también este curioso pasaje:

But in this strange complication invading the quietude of his life, in his state of doubt and disdain and almost of despair with which he looked at himself, he would let even a delusive appearance guide him through a darkness so dense that it made for indifference (V, 275).

La frase final está relacionada tanto con la retórica de las apariencias ilusorias que en Conrad suele remitir a Schopenhauer como con la metafísica conradiana de la oscuridad, que en este trabajo se considera una variación de la metafísica voluntarista schopenhaueriana. Por último, merece la pena destacar este llamativo fragmento que refiere las sensaciones de Heyst cuando Lena ha sido alcanzada por el disparo de Jones:

Heyst stumbled into the room and looked around. All the objects in there – the books, the gleam of old silver familiar to him from boyhood, the very portrait on the wall – seemed shadowy, unsubstantial, the dumb accomplices of an amazing dream-plot ending in an illusory effect of awakening and the impossibility of ever closing his eyes again (V, 303).

De nuevo, resulta muy significativo que la mirada de Heyst repare en los libros y el retrato de su padre. Por otro lado, este pasaje podría confirmar lo que se ha sugerido a lo largo de esta tesis: que aunque la vida como sueño sea un tópico literario, el recurrente motivo conradiano se inspira principalmente en la filosofía de Schopenhauer.

Entre las alusiones abiertamente filosóficas, por su proyección abstracta, en *Victory*, destaca la siguiente:

“And what about me?” she asked, so swiftly that he made a movement like somebody pounced upon from an ambush. “When you don’t see me, do you believe that I exist?”

“Exist? Most charmingly! My dear Lena, you don’t know your own advantages. Why, your voice alone would be enough to make you unforgettable!” (V, 187).

Ya antes Lena le había reprochado a Heyst: “Do you know, it seems to me, somehow, that if you were to stop thinking of me I shouldn’t be in the world at all!” (V, 143). El filósofo que acude a la mente y que suele citarse en relación a estos pasajes de *Victory* es George Berkeley, cuya doctrina establece que los objetos solo existen en la percepción del sujeto. Sin embargo, si tenemos en cuenta la fuerte presencia del pensamiento de Schopenhauer en la novela, recordaremos también que el filósofo alemán veneraba a Berkeley e incorporó dicha tesis en su propia doctrina, en lo que consideraba el condicionamiento material de la realidad por el sujeto, complementado por el condicionamiento formal según las enseñanzas de Kant. Si Conrad no hubiera leído a Berkeley, conocería la parte de su pensamiento filosófico a la que se alude en estos pasajes por mediación de la lectura de Schopenhauer³⁰⁷.

De modo similar, esta irónica escena centrada en el personaje de Ricardo incluye referencias al hinduismo y al budismo relacionadas con la influencia de la filosofía de Schopenhauer en la novela:

Cross-legged, his head drooping a little and perfectly still, he might have been meditating in a bonze-like attitude upon the sacred syllable “Om.” It was a striking illustration

³⁰⁷ Véase, entre otros muchos pasajes, este: “although Kant does not use the formula, ‘No object without a subject,’ he yet explains, with just as much decision as Berkeley and I do, the outer world lying before us in space and time as the mere idea of the subject that knows it” (WWI, II, 27). Por ello, el artículo de Laskowsky (1977) es un estudio incompleto del contexto filosófico de *Victory*, al prescindir totalmente de la epistemología de Schopenhauer y analizar el axioma *esse est percipi* de Berkeley filtrado no a través de Schopenhauer, sino del escepticismo de David Hume, ignorando así el contexto filosófico más relevante de la novela: “*Victory* itself is in many ways a dramatic realization of George Berkeley’s belief that ‘to be is to be perceived’. [...] It may also be both convenient and proper to see Heyst as a man beset by the skeptical doubt of Hume, a man who tries to live with a radical awareness of his own insubstantiality, and the insubstantiality of everything around him” (Laskowsky, 1977: 278-279). Laskowsky analiza incluso el final de *Victory* desde la perspectiva de la epistemología de Hume. No obstante, se trata de un artículo muy interesante, que presta una necesaria atención a los temas y contextos filosóficos de la novela, y que incluye reflexiones tan sugerentes como esta: “for if *Victory* has shown us anything at all it is that morality and epistemology are inseparable” (Laskowsky, 1977: 284-285). Pues una de las tensiones centrales de *Victory* emana de la ambivalencia entre la adopción de los principios epistemológicos de Schopenhauer y el rechazo de la ética derivada de su filosofía. Por lo demás,

of the untruth of appearances, for his contempt for the world was of a severely practical kind. There was nothing oriental about Ricardo but the amazing quietness of his pose (V, 201-202).

La ironía funciona al comparar al salvaje y brutal Ricardo con un monje budista³⁰⁸. En un pasaje comentado anteriormente se contrastaba la afirmación de la voluntad de Ricardo con la renuncia schopenhaueriana de Heyst, mientras que en este fragmento se alude irónicamente al tema del engaño de las apariencias del mundo fenoménico, prominente en *Victory*. Bonney (1980: 9) señaló que *The World as Will and Idea* es una fuente fundamental del conocimiento de Conrad de las religiones orientales, pero hay que añadir que, tal como sucedía en el relato “Falk”, la alusión irónica al hinduismo y al budismo en este pasaje de *Victory* cumple una función temática estrechamente relacionada con la presencia del pensamiento de Schopenhauer en la obra. Del mismo modo, tal como sucedía en “Falk”, la filosofía oriental aparece mediatizada por la interpretación nihilista de Schopenhauer³⁰⁹.

Por último, sentencias del narrador como la siguiente reflejan un lugar común en la tradición escéptica de la filosofía occidental, pero esta incluye a Schopenhauer y su énfasis en que el intelecto está subordinado a la voluntad: “For the use of reason is to justify the obscure desires that move our conduct, impulses, passions, prejudices and follies, and also our fears” (V, 66)³¹⁰.

coincidimos con Panagopoulos (2001: 20 n.4), que considera la obra capital de Schopenhauer la fuente más probable para la dramatización en *Victory* del principio epistemológico de Berkeley.

³⁰⁸ La sílaba sagrada “Om” forma parte de la oración hinduista y budista. Cf. *Mandukya Upanishad*: “OM. Esta palabra eterna lo es todo: lo que era, lo que es y lo que será, y lo que más allá es en la eternidad. Todo es OM” (*Upanishads*, 163).

³⁰⁹ Recordemos también el motivo del Buda en “Heart of Darkness”: “He had sunken cheeks, a yellow complexion, a straight back, an ascetic aspect, and with his arms dropped, the palms of hands outwards, resembled an idol. [...] ‘Mind’, he began again, lifting one arm from the elbow, the palm of the hand outwards, so that with his legs folded before him he had the pose of a Buddha preaching in European clothes and without a lotus flower” (Y, 43-44, 47). Aunque, como vemos, la imagen de Marlow como Buda también tenía matices irónicos, el uso de este motivo estructural estaba relacionado con la seriedad trágica y la hondura metafísica de la obra.

³¹⁰ Cf. Kalnins (2004a: xxiv): “This exemplifies Schopenhauer’s doctrine that humanity is driven by instinctive, universal forces and that the intellect, far from being a governing power which controls our actions by independent acts of rational choice, is actually only another manifestation of those unconscious drives and desires”. Como apunta Watts (1994: 334), Thomas Hobbes o David Hume defienden posturas

14.5. Conclusión

No cabe duda de que la obra de Conrad estimula las lecturas autobiográficas en múltiples sentidos y, de hecho, muchas de sus obras tienen un fuerte e indiscutible carácter autobiográfico. *Victory* es una novela profundamente personal a pesar de que deriva de influencias literarias muy marcadas cuya huella es visible como hipotextos en la obra. Conrad escribió: “*Victory*, don’t forget, has come out of my innermost self” (*CL*, vol. 5, 655). La novela es el producto de la historia espiritual del autor, pero también de su larga reflexión sobre la filosofía de Schopenhauer. En este sentido, no podemos dejar de señalar que Axel Heyst es en cierta medida un trasunto del propio Conrad o, más exactamente, una versión literaria de su etapa más joven e inmadura, tal vez la de sus inicios como escritor y de sus cartas impregnadas del pesimismo schopenhaueriano. Del mismo modo, es inevitable sugerir que *Victory* dramatiza la tensa y ambivalente relación, de atracción y repulsa, con el padre filosófico de Conrad.

Aunque *Victory* no es una de las novelas más satisfactorias de Conrad, es una de sus más interesantes y complejas creaciones, y ofrece un caudal de posibilidades interpretativas casi inagotable. La actitud del autor implícito sobre los temas vertebrales de la obra es sumamente ambigua. El conflicto entre la filosofía pesimista y nihilista deudora de Schopenhauer y los valores afirmativos queda sin resolver, pero el hecho de que el nihilismo de Schopenhauer aparezca fehacientemente en esta novela arroja luz sobre el sentido del nihilismo en el conjunto de la obra de Conrad y, por tanto, en obras anteriores a *Victory*. El problema del nihilismo interesó profundamente a Conrad y es un tema fundamental de sus obras principales, y la influencia de la filosofía de Schopenhauer es crucial en el tratamiento del tema. Así, a la luz de las evidencias

análogas, aunque el pasaje se parece sobre todo a uno de *Le Jardin d’Epicure* (1894), de Anatole France (véase Kirschner, 1968: 232). Véase también *Victory*, 124: “our convictions, the disguised servants of our passions”, comenta el narrador.

textuales que proporciona *Victory*, la reflexión de Marlow en “Heart of Darkness”: “Droll thing life is – that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose” (Y, 117), o la intuición de Winnie Verloc en *The Secret Agent*: “She felt profoundly that things do not stand much looking into” (SA, 136), se comprenden mejor bajo la óptica del nihilismo schopenhaueriano que las obras de Conrad exploran incesantemente.

Con *Victory*, Conrad dice su última palabra sobre el tema, aunque de modo inconcluso y ambiguo, al investigarlo de la manera más explícita y abstracta. *Victory* es la última obra de Conrad en la que el influjo de la filosofía de Schopenhauer es significativa, pero es también la última novela antes del período del declive, tal como se lo conoce en los estudios de Conrad. En este último período solo *The Shadow-Line* (1917) goza de una mejor reputación, mientras que novelas como *The Arrow of Gold* (1919) y *The Rover* (1923) no suscitan un interés remotamente comparable al de “Heart of Darkness”, *Lord Jim*, *Nostromo* o *Victory*. Por ello, cabe concluir que la larga relación de influencia de Schopenhauer en la obra de Conrad contribuyó a la energía de las tensiones temáticas y preocupaciones filosóficas de sus mejores creaciones.

CONCLUSIONES

La influencia del pensamiento filosófico de Arthur Schopenhauer se extiende de manera visible a lo largo de la carrera literaria de Joseph Conrad hasta la etapa de declive. Las primeras huellas incontrovertibles de influencia se encuentran en las cartas escritas desde principios de la década de 1890, y se remontan por tanto al período anterior a la publicación de la primera novela, *Almayer's Folly* (1895). El camino recorrido desde las dos primeras novelas de ambiente exótico hasta *Victory* (1915), también situada en el archipiélago malayo, pone de manifiesto que la influencia de Schopenhauer no fue solo formativa, sino central a lo largo de más de veinte años en la tardía carrera literaria de Conrad. Sin embargo, el análisis desarrollado en nuestro estudio muestra que esta influencia no se refleja de un modo estático en el pensamiento conradiano, sino que presenta una evolución a lo largo de las distintas etapas.

La influencia de Schopenhauer en las obras de Conrad fue tanto directa como indirecta. A finales del siglo XIX, la filosofía de Schopenhauer ocupaba un lugar preponderante en la vida intelectual europea, por lo que Conrad pudo entrar en contacto con las ideas de Schopenhauer a través de múltiples vías y fuentes y, de hecho, hubiera sido imposible que no tuviese noticia de ellas. Sin embargo, las obras de Conrad revelan un conocimiento de la filosofía de Schopenhauer que, según el análisis llevado a cabo en esta tesis, solo cabe calificar de profundo e incluso íntimo. Este amplio conocimiento de la filosofía de Schopenhauer, confirmado por el testimonio de John Galsworthy, apunta a la vía de la influencia directa como la más significativa.

Lo fundamental para una aproximación comparatista a la relación de Conrad con la filosofía de Schopenhauer es estudiar de qué modo se refleja su influencia en las obras, así como el alcance de esta para una interpretación global. En este sentido, lo que tal análisis muestra es que el impacto de la filosofía de Schopenhauer en las sucesivas

etapas de la obra de Conrad incluye distintos aspectos o parcelas de su cosmovisión: la epistemología, la metafísica, la filosofía de la naturaleza, la ética e incluso la estética. El pensamiento de Schopenhauer acompañó la actividad de Conrad como escritor en sus cartas más literarias (especialmente en la década de 1890), en la etapa de aprendizaje, la etapa de la consagración y en la etapa de madurez, además de en el período posterior al auge creativo pero anterior al declive manifiesto. En todas estas etapas, la influencia del pensamiento de Schopenhauer dinamizó las tensiones temáticas de las narraciones de Conrad, otorgó resonancia filosófica a su universo literario y dio forma al pesimismo que constituye el eje vertebrador del sentido de la obra de Conrad, pero la actitud del autor respecto a este material filosófico varía a lo largo de los distintos períodos.

Etapa de aprendizaje

El estudio de las dos primeras etapas de Conrad se enriquece enormemente con el material que proporcionan las cartas del período, tanto las más filosóficas y reflexivas como las más deliberadamente literarias de cuantas se conservan hasta la muerte del escritor en 1924. Especialmente a lo largo de la década de 1890, cuando Conrad inicia su labor literaria, las cartas reflejan un grado de absorción y contaminación del pensamiento de Schopenhauer que llega a ser sorprendente. Con el paso de los años, las cartas de Conrad dibujan un retrato cada vez más sobrio y menos vehemente; las tensiones creativas e intelectuales se vuelcan exclusivamente en las obras literarias, y las cartas pasan a ocuparse principalmente de los asuntos prácticos e inmediatos. Pero en los primeros años de su carrera literaria, las cartas comparten un espacio creativo y de reflexión con la escritura de las obras de ficción narrativa. El estudio de estas cartas es importante porque revelan el pensamiento del primer Conrad e iluminan el trasfondo filosófico de las obras correspondientes a las dos primeras etapas, que incluyen obras como *Almayer's Folly*, *The Nigger of the 'Narcissus'*, "Heart of Darkness" o *Lord Jim*.

En las primeras cartas, se advierte con claridad la recurrencia de una amalgama de preocupaciones de carácter filosófico con la impronta inconfundible de Schopenhauer, entre las que cabe destacar el pesimismo metafísico, el fatalismo y el determinismo, y el énfasis en lo evanescente e insustancial del mundo fenoménico y la vida humana. Muchas de estas ideas se trasladan al universo ficticio de las obras de la etapa de formación o aprendizaje. *Almayer's Folly* (1895) y *An Outcast of the Islands* (1896), examinadas conjuntamente, permiten constatar la influencia del pensamiento de Schopenhauer en la formación de Conrad como novelista, en el inicio mismo de su carrera literaria. Son en buena medida novelas gemelas, aunque la segunda es más abiertamente schopenhaueriana en el estilo y el tratamiento de los temas. El epígrafe escogido para encabezar esta novela fue tomado probablemente de la obra principal de Schopenhauer, y es explícito sobre el pesimismo metafísico que la conforma. Al final de la novela, el pesimismo y el fatalismo schopenhauerianos confluyen cuando Almayer, el primer personaje que estimuló vivamente la imaginación de Conrad, declara que “el mundo es una estafa” (OI, 298) y se fija en la cadena causal que ha precipitado su desdicha.

El profundo impacto de la filosofía de Schopenhauer en estas primeras obras se refleja también en la exploración de la ontología de la naturaleza schopenhaueriana. Las novelas y relatos ambientados en lugares exóticos a menudo recrean el ciego impulso de la vida vegetal, ganada momentáneamente y con esfuerzo a la muerte. Estas evocaciones de la naturaleza salvaje no tienen un mero valor descriptivo o de ambientación exótica, sino que subrayan el pesimismo metafísico de las obras y la desesperada situación de los personajes. Sobre todo, el énfasis interpretativo de Conrad recae sobre la alienación del ser humano del entorno natural, que aparece como impenetrable a la razón. Esta metafísica de la naturaleza es parte importante de la

atmósfera schopenhaueriana en obras como *Almayer's Folly*, *An Outcast of the Islands* y "Heart of Darkness". A ella corresponden rasgos estilísticos típicos del primer Conrad, mediante los que se atribuye a la naturaleza una voluntad hostil hacia el ser humano con el empleo recurrente de una retórica de lo inescrutable, indescribable o enigmático. Aunque esta visión de la naturaleza reaparezca en algunos pasajes de obras posteriores, es sin duda una característica distintiva de las dos primeras etapas.

Asimismo, es en los relatos "The Lagoon" y "Karain: A Memory" donde Conrad expresa del modo más explícito e insistente la idea del carácter ilusorio de todos los fenómenos. La conclusión del cuento "The Lagoon" es ilustrativa de la influencia de la filosofía de Schopenhauer en este sentido: "he looked beyond the great light of a cloudless day into the hopeless darkness of a world of illusions" (TU, 167). Esta es una muestra representativa de la traslación a la escritura narrativa de pensamientos comunicados con frecuencia en las cartas. Conrad define como ilusorio el mundo visible al que rinde tributo en sus obras.

Etapas de la consagración

En esta etapa, como en la anterior, Conrad se halla muy próximo al pensamiento de Schopenhauer, lo que se ve confirmado por las cartas del período. A finales de 1897 Conrad manifestó su interés en cuestiones metafísicas con una metáfora, la de la "máquina tejedora", en una carta a Cunninghame Graham que delata sin ambigüedad la fuerte influencia del pensamiento de Schopenhauer. Esta carta refleja varios puntos importantes de coincidencia del pensamiento de Conrad con la metafísica schopenhaueriana: el origen ciego e irracional del universo, el determinismo, la alienación de la razón humana en el cosmos y la indestructibilidad de la realidad metafísica cuya manifestación es el mundo visible. Este pesimismo metafísico ya había sido el trasfondo de las desgracias de Almayer y Willems en las dos primeras novelas,

como preside el oscuro universo de “Heart of Darkness”: “Droll thing life is – that mysterious arrangement of merciless logic for a futile purpose” (Y, 117).

Poco después, a principios de 1898, Conrad le escribió de nuevo a Cunninghame Graham: “There is no morality, no knowledge and no hope; there is only the consciousness of ourselves which drives us about a world that whether seen in a convex or a concave mirror is always but a vain and fleeting appearance” (Watts ed., 1969: 71). Esta elaboración literaria parte de la filosofía nihilista de Schopenhauer y refleja varios puntos de su doctrina, que se desarrolla y explora en el universo de las obras narrativas. Así, la frase refleja la doctrina de la representación schopenhaueriana, según la cual el mundo existe en cuanto representación mental del sujeto cognoscente. La angustia solipsista en esta interpretación de Conrad alcanza su máxima expresión en obras como “Heart of Darkness” y *Lord Jim*, escritas en el período inmediatamente posterior a esta carta. Por otro lado, la frase se refiere también a la concepción schopenhaueriana del carácter aparential e ilusorio de todos los fenómenos como reflejo de una realidad metafísica negativa e incognoscible.

En “Heart of Darkness” la exploración de una atmósfera schopenhaueriana adecuada para la intensidad del relato alcanza un alto grado de sofisticación, que incluye diversos niveles perfectamente engarzados: la metafísica de la naturaleza, las teorías sobre el genio y la locura o el carácter ilusorio de la civilización, entre muchos otros. En especial, “Heart of Darkness” dramatiza como ninguna otra obra de Conrad la distinción de Schopenhauer entre la apariencia externa de los fenómenos y su esencia interna. Buena parte de la carga filosófica del relato deriva de la desesperación ante la imposibilidad de conocer la realidad metafísica oculta que recorre la obra.

El vasto influjo de la filosofía de Schopenhauer se refleja en la propia cosmovisión de Conrad, para quien el mundo es una sucesión de fenómenos

evanescentes e insustanciales filtrados a través de la subjetividad radical e insalvable de los narradores, siendo Marlow la creación más representativa. Para Schopenhauer, la realidad metafísica objetiva cuya manifestación son los fenómenos del mundo es el ciego impulso de la voluntad, un concepto explorado en profundidad en el relato “Falk: A Reminiscence”. Sin duda, la *oscuridad* es la metáfora central en la obra de Conrad que resume su propia visión pesimista del mundo, al menos parcialmente derivada de la metafísica negativa de Schopenhauer. La influencia de Schopenhauer, decisiva en la formación del pensamiento de Conrad, explica también en parte el gusto por la imagería espectral y la descripción de los personajes como “sombras”, el recurrente motivo de la vida como sueño y el énfasis retórico en lo inescrutable o enigmático de todos los fenómenos, presentes en cada una de las etapas estudiadas. Para Marlow, el narrador más célebre de Conrad y *alter ego* del autor en la ficción, la vida sería un acertijo indescifrable: “If such is the form of ultimate wisdom, then life is a greater riddle than some of us think it to be” (Y, 118).

Por otra parte, *Lord Jim*, una de las obras más representativas de la segunda etapa, también incorpora una reflexión sobre diversos aspectos de la filosofía de Schopenhauer. Entre ellos, cabe destacar que en *Lord Jim* Conrad desarrolla la dramatización más compleja del fatalismo schopenhaueriano en toda su obra. La inmutabilidad del carácter, el autoconocimiento que solo surge ante la contemplación de los propios actos y la funesta cadena de acontecimientos externos confluyen en el episodio central del relato: el salto de Jim y su abandono del barco de los peregrinos. *Lord Jim* está salpicada además de múltiples referencias al pensamiento de Schopenhauer, como en las reflexiones de Marlow en las que se adhiere al fatalismo radical, sus generalizaciones pesimistas sobre la vida humana o sus comentarios sobre el pirata Brown.

Independiente y escéptico respecto a dogmas y escuelas artísticas, Conrad muestra, sin embargo, una gran afinidad con la teoría estética schopenhaueriana. Es significativo que Conrad hallara inspiración en la estética de Schopenhauer para, al menos, algunos de los puntos expresados con tanta elocuencia en el Prefacio de *The Nigger of the 'Narcissus'*, el gran manifiesto artístico en el que Conrad nunca dejó de creer con el paso de los años. El rechazo teórico del realismo o el impresionismo por parte de Conrad nace de su creencia de que el arte debe iluminar “lo ideal”, es decir, lo esencial o universal que subyace en las variadas manifestaciones específicas. Pero tal vez lo más destacable sea la exploración de Conrad de la teoría de la tragedia de Schopenhauer. Muchas de las novelas de Conrad están concebidas como tragedias, cuyo desarrollo guarda un sorprendente parecido con el modelo de tragedia schopenhaueriano. Los desenlaces trágicos de *Lord Jim*, “The End of the Tether”, *Under Western Eyes* y *Victory* presentan el descubrimiento de la maldad inherente al mundo; la renuncia y la negación de la vida se revelan como la única vía de conducta posible, un autoconocimiento que deriva en el suicidio o la inmolación del protagonista.

A la época inmediatamente posterior a *Lord Jim* pertenecen los relatos “Typhoon”, “Falk” y “To-morrow”, en los que el influjo del pensamiento de Schopenhauer vuelve a ser determinante en el tratamiento filosófico de los temas principales o en la conformación del ambiente metafísico que los envuelve. La notoria influencia de la metafísica de la voluntad schopenhaueriana en el relato “Falk” ha llamado la atención de algunos críticos, e indica el grado de conocimiento e interés de Conrad por la filosofía de Schopenhauer al término de la etapa de la consagración. Sin embargo, no menos relevante resulta el pesimismo schopenhaueriano para entender el cuento “To-morrow”, cuyo tema principal es el engaño de la esperanza y la imposibilidad metafísica de la felicidad. El análisis del contexto filosófico fundamental

de este relato, que sirvió de base para la primera incursión de Conrad en la dramaturgia, es una de las aportaciones de esta tesis.

Por otro lado, un aspecto puramente epistemológico del pensamiento de Schopenhauer es también de gran interés para entender a Conrad: la distinción entre conocimiento intuitivo y reflexivo, y la decidida preferencia por el primer tipo de conocimiento. De manera recurrente, tanto en las obras de Conrad como en sus cartas destaca la desconfianza de la reflexión abstracta y el relativo consuelo de la entrega a la intuición inmediata, lo que relaciona a Conrad con las corrientes antirracionalistas del pensamiento europeo favorecidas por la crisis finisecular, y en las que Schopenhauer ocupa un lugar destacado e incluso pionero. Sin duda, la concepción de Schopenhauer del papel subordinado de la razón respecto a los instintos de la voluntad, así como de la naturaleza esencialmente irracional del cosmos, ejercieron alguna influencia en el pensamiento de Conrad, que ve en la razón humana una especie de accidente dissociado del entorno natural que solo puede generar infelicidad: “What makes mankind tragic is not that they are the victims of nature, it is that they are conscious of it” (CL, vol. 2, p. 30).

De ahí la nostalgia por personajes como el marinero Singleton en *The Nigger of the ‘Narcissus’* y el capitán MacWhirr en “Typhoon”, experimentos cuya singularidad consiste en que carecen de raciocinio y son, por ello, más funcionales que la mayoría de la tripulación. Este es un aspecto destacado de la dimensión filosófica de ambas obras, y el examen de su relación con el pensamiento de Schopenhauer también es una aportación original del presente trabajo.

Etapas de madurez

En las novelas de la etapa de madurez, la influencia de Schopenhauer no se siente de un modo tan intenso e inmediato como en las etapas anteriores, pero sin duda

sigue reflejándose en diversos aspectos. *Nostromo* (1904) bebe de múltiples fuentes y está contaminada de Maupassant y Anatole France en el uso de préstamos literales, pero el sentido global de la novela es deudor de la filosofía pesimista de Schopenhauer, que con tanta hondura marcó el pensamiento de Conrad desde sus inicios literarios. Pues *Nostromo* presenta una abrumadora visión de la futilidad de toda acción humana, a la vez que una crítica notable de la concepción hegeliana de la historia.

En *The Secret Agent* (1907) la penetrante atmósfera schopenhaueriana que envuelve varios niveles del relato se traduce en la alusión a la filosofía de Schopenhauer más explícita de esta etapa: “As to Mr Verloc, his intense meditation, like a sort of Chinese wall, isolated him completely from the phenomena of this world of vain effort and illusory appearances” (SA, 120). La novela explora el nihilismo schopenhaueriano, capturado en el pensamiento de que “things do not stand much looking into” (SA, 136), hasta sus últimas consecuencias, pero constituye asimismo una crítica feroz de la metafísica de la compasión schopenhaueriana. Es precisamente en esta obra donde cabe situar el cambio de actitud de Conrad respecto al pensamiento filosófico de Schopenhauer. Así, el mayor control de la contaminación del pensamiento de Schopenhauer en el ambiente filosófico de las obras de la etapa de madurez coincide con un mayor distanciamiento crítico. *The Secret Agent* es por tanto una obra clave para el análisis desarrollado en esta tesis, pues marca un giro importante en el pensamiento de Conrad como novelista filosófico.

En el capítulo dedicado a esta novela, que por primera vez se ocupa de su relación con la cosmovisión de Schopenhauer, creemos haber demostrado la presencia y relevancia de la filosofía de Schopenhauer tanto en aspectos generales como en detalles textuales de la obra. Asimismo, al señalar que la influencia de la filosofía de Schopenhauer se refleja también en las novelas de la etapa de madurez de Conrad,

hemos mostrado que esta influencia es una constante en su trayectoria literaria desde *Almayer's Folly* (1895) hasta *Victory* (1915).

Etapas de transición hacia el declive

El proceso de distanciamiento intelectual respecto a la filosofía de Schopenhauer iniciado en *The Secret Agent* culmina en la novela central de la siguiente etapa, *Victory*. La última novela en la que se advierte una influencia significativa del pensamiento de Schopenhauer supone una nueva evolución con respecto al modo en que se reflejaba esta influencia en la etapa de madurez: la contaminación se siente con más fuerza que nunca, pero la actitud crítica también alcanza su punto álgido. Saturada de las ideas de Schopenhauer, *Victory* es a la vez un tributo al legado de su influencia y un rechazo final de su filosofía por cuestiones éticas. Así, *Victory* da la medida del camino recorrido desde la honda inmersión en la filosofía de Schopenhauer de las primeras cartas y las dos primeras etapas, pasando por el control de una influencia dominante y el giro crítico de la etapa de madurez, hasta las profundas ambivalencias que el pensamiento de Schopenhauer despierta en la etapa anterior al declive manifiesto.

Victory se impregna de la ontología schopenhaueriana, somete a examen el nihilismo del pensador alemán y rechaza su filosofía por cuestiones de orden moral, en tanto que el pesimismo nihilista genera enemistad con la vida y apaga los impulsos naturales del carácter humano. El personaje de Heyst, influenciado por la filosofía pesimista de su padre, no encarna la ética de la salvación propugnada por Schopenhauer en el último libro de su obra principal, y que él mismo nunca siguió. Más bien opta por el modelo de conducta que el pensador alemán propone en diversos escritos, caracterizado por el distanciamiento y el desprecio del mundo, la misantropía, la soledad, la renuncia a la acción y la evitación del sufrimiento. La postura del autor implícito en *Victory* es ambigua; por un lado, los acontecimientos dan la razón a la

filosofía nihilista del padre de Heyst, pero por otro, el mensaje moral de la novela es que tratar de evitar a toda costa el sufrimiento y los males inherentes a la vida constituye el peor mal de todos: “woe to the man whose heart has not learned while young to hope, to love – and to put its trust in life!” (V, 308), sentencia Heyst antes de suicidarse.

Este carácter paradójico y ambiguo de la última novela canónica de Conrad muestra la profunda ambivalencia suscitada por la filosofía de Schopenhauer, puesto que las múltiples ambigüedades irónicas generadas en el texto contradicen la idea de un rechazo absoluto. Pero en la medida en que *Victory* constituye la condena final de Conrad de la filosofía de Schopenhauer, debe puntualizarse que la ética de su sistema filosófico es el catalizador de un distanciamiento que emerge en la etapa anterior, pero cuyas primeras muestras se hallan incluso en algunas de las primeras cartas impregnadas del pensamiento schopenhaueriano, en las que Conrad manifiesta su rechazo a toda ética basada o inspirada en postulados metafísicos o místicos. Tal es el caso de la ética de la compasión altruista del último libro de la obra capital de Schopenhauer, que tiene por objeto la superación del engaño del *principium individuationis* para alcanzar la liberación del sufrimiento del mundo.

Desde el inicio de su trayectoria literaria, Conrad duda de la renuncia ascética y la absoluta negación del egoísmo, por tratarse de conductas inasequibles que no favorecen la mejora de la vida social. Así, Conrad rechaza la ética de la compasión y la renuncia en favor de la ética de la cooperación solidaria. Precisamente debido a la fuerza ilimitada del egoísmo como motor de la voluntad humana, una convicción compartida por ambos autores, Conrad cree que la ética altruista no debe desarrollarse a costa de la total extinción del egoísmo. La ética de la solidaridad de Conrad obedece a una posición puramente escéptica, en tanto que la imposibilidad de trascender el mundo sensible no aconseja basar la conducta en postulados metafísicos.

Ya el relato “An Outpost of Progress” incluía en su dramático desenlace una parodia de la superación del *principium individuationis* schopenhaueriano, en un atisbo de la crítica de la ética basada en la metafísica que sería desarrollada en obras posteriores, especialmente en *The Secret Agent*. Asimismo, respecto a la cuestión de las divergencias en cuanto a pensamiento ético entre Schopenhauer y Conrad, resulta especialmente llamativo que en las frecuentes ocasiones en que Conrad se muestra crítico con la ética de la compasión, su pensamiento se aproxima al de Nietzsche, como en el caso del relato “The Secret Sharer”. Además, el hecho de que en novelas como *The Nigger of the ‘Narcissus’* (1897) y *The Secret Agent* (1907) confluyan ideas schopenhauerianas y nietzscheanas como parte importante del ambiente filosófico de las obras, con un acercamiento a las posiciones de Nietzsche en cuanto a la ética, sugiere que Conrad era consciente de la estrecha relación que existe entre ambos filósofos; una relación que abarca el afán de Nietzsche por superar a quien consideró su maestro, así como la diametral oposición respecto al conflicto entre la negación y la afirmación de la voluntad de vivir.

Así pues, la ética schopenhaueriana es la clave de un proceso de evolución que va desde la inmersión profunda en las dos primeras etapas, pasando por el distanciamiento crítico de la etapa de madurez hasta el rechazo final de *Victory*. No obstante, este rechazo es sumamente ambiguo, y da la medida del enorme poder de contaminación del pensamiento filosófico de Schopenhauer en la obra de Conrad. La “angustia de la influencia” se manifiesta en un conflicto paterno-filial y discipular de contaminación, evasión, revisión y rechazo. En *Victory*, como en cierto modo ya sucedía en *The Secret Agent*, se acepta la ontología schopenhaueriana pero se rechaza la ética. Sin embargo, el problema fundamental que plantea *Victory* está capturado en la oposición entre el título y la última palabra de la novela, que hace referencia a la

conclusión de la obra principal de Schopenhauer en la que se expresa el nihilismo radical al que conduce su cosmovisión. Tal vez no sea exacto concluir que el título de la novela es irónico, pero sin duda el pesimismo metafísico y el nihilismo prevalecen.

Reflexión final

El nihilismo recorre la obra global de Conrad hasta la alusión a Schopenhauer en la última línea de *Victory*. Desde luego, Conrad no se regodea en el nihilismo, pero sus obras alientan una visión nihilista en la que la influencia del pensamiento de Schopenhauer, como demuestra *Victory*, es determinante de principio a fin. La postura de los críticos que atenúan el pesimismo de *Victory* y de la obra global de Conrad no parece acertada a la luz de una aproximación lo más objetiva e imparcial posible. Cuando se trata de defender esa postura, con frecuencia se citan manifestaciones públicas como las del ensayo “Books” (1905), en el que Conrad condena el “pesimismo declarado”, pero se obvian, por ejemplo, las cartas a Cunninghame Graham de finales del siglo XIX, frente a las que ese tipo de declaraciones pierden toda credibilidad.

De modo similar, se apela a menudo a la ética conradiana de la solidaridad, la fidelidad, la ética del trabajo y las “ideas sencillas” de su, por otra parte, poco fiable autobiografía. Sin embargo, la obra de Conrad no deja lugar a dudas sobre este tema: la ética del trabajo solidario constituye, a lo sumo, una ilusión efectiva, pues no es más que un refugio temporal en un universo hostil e incomprensible. Como ejemplos representativos, en “Heart of Darkness” se observa con claridad que la ética del trabajo no constituye ninguna defensa contra el mal que impera en el mundo; en *The Secret Agent* no se vislumbra esperanza alguna, y solo haciendo grandes esfuerzos podría atenuarse el pesimismo de *Nostromo*, *Under Western Eyes* e incluso *Lord Jim*. D. H. Lawrence comprendió la naturaleza del pesimismo conradiano cuando le escribió a

Edward Garnett: “I can’t forgive Conrad for being so sad and for giving in” (Boulton ed., 1979: 465).

Por último, es habitual poner el énfasis en la libertad individual y la responsabilidad moral de toda elección como parte fundamental del pensamiento de Conrad, lo que lo convertiría en un proto-existencialista. Sin embargo, las obras de Conrad muestran a personajes a merced de una cadena de acontecimientos tan funestos como inevitables, e incluso en momentos clave se cuestiona la libertad individual desde una psicología schopenhaueriana. Así, el salto de Jim, eje central de la novela y escena cumbre en la obra global de Conrad, plantea que más que decidir, observamos con espanto nuestros propios actos como si se tratase de una voluntad ajena. Todo esto corresponde a una cosmovisión brillantemente esbozada en las primeras cartas, según la cual el ser humano es una anomalía, alienado por la razón de un entorno ajeno a ella, en el que todo está necesariamente determinado: “Our captivity within the incomprehensible logic of accident is the only fact of the universe” (*CL*, vol. 1, 303); “To be part of the animal kingdom under the conditions of this earth is very well – but as soon as you know of your slavery the pain, the anger, the strife – the tragedy begins” (*CL*, vol. 2, 30).

Así, el pensamiento de Conrad como novelista filosófico se define desde el comienzo bajo la sombra tutelar de Schopenhauer, pero esta no deja de acompañarle a lo largo de distintas etapas de su quehacer literario, en una evolución constante. Aunque *Victory* culmina el proceso de revisión crítica, también confirma que la filosofía de Schopenhauer recorre la obra y el pensamiento de Conrad como una influencia central. Esta influencia no es dañina, sino enteramente beneficiosa para la obra de Conrad, puesto que está presente y da fuerza e impulso de modo diverso a sus mejores creaciones.

En resumen, temas recurrentes explorados en las obras de Conrad como la irracionalidad del universo, la primacía del instinto y la intuición, el determinismo y el carácter problemático del libre albedrío, la oposición entre la evanescencia de la realidad fenoménica y la realidad metafísica incognoscible, el pesimismo metafísico y el nihilismo son todos ellos aspectos clave que cobran fuerza por el diálogo productivo establecido con el pensamiento schopenhaueriano. Esperamos que este estudio, que ha pretendido ser lo más completo posible, contribuya a una mejor comprensión del verdadero impacto de la filosofía de Schopenhauer en la obra de Conrad.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

Obras de Conrad

- CONRAD, Joseph. 1994 (1895). *Almayer's Folly. A Story of an Eastern River*. Floyd Eugene Eddleman y David Leon Higdon ed. Cambridge: Cambridge UP.
- . 1922 (1896). *An Outcast of the Islands*. Garden City, Nueva York: Doubleday, Page.
- . 1924 (1897). *The Nigger of the 'Narcissus'. A Tale of the Sea*. Garden City, Nueva York: Doubleday, Page.
- . 2012 (1898). *Tales of Unrest*. Allan H. Simmons y J. H. Stape ed. Cambridge: Cambridge UP.
- . 2012 (1900). *Lord Jim. A Tale*. J. H. Stape y Ernest W. Sullivan II ed. Cambridge: Cambridge UP.
- . 2010 (1902). *Youth. Heart of Darkness. The End of the Tether*. Owen Knowles ed. Cambridge: Cambridge UP.
- . 2007 (1903). *Typhoon and Other Stories*. J. H. Stape ed. Londres: Penguin.
- . 2007 (1904). *Nostromo. A Tale of the Seaboard*. Véronique Pauly ed. Londres: Penguin.
- . 2008 (1906). *The Mirror of the Sea. Memories and Impressions*. Keith Carabine ed. Ware, Hertfordshire: Wordsworth Editions.
- . 1990 (1907). *The Secret Agent. A Simple Tale*. Bruce Harkness y S. W. Reid ed. Cambridge: Cambridge UP.
- . 2007 (1911). *Under Western Eyes*. Stephen Donovan ed. Londres: Penguin.

- . 2008 (1912). *A Personal Record*. Zdzisław Najder y J. H. Stape ed. Cambridge: Cambridge UP.
- . 2002 (1914). *Chance. A Tale in Two Parts*. Martin Ray ed. Oxford: Oxford UP.
- . 2004 (1915). *Victory. An Island Tale*. Mara Kalnins ed. Oxford: Oxford UP.
- . 2004 (1921). *Notes on Life and Letters*. J. H. Stape ed. Cambridge: Cambridge UP.
- Karl, Frederick R. y Laurence Davies ed. 1983-2007. *The Collected Letters of Joseph Conrad*. 9 vols. Con Owen Knowles (vols. 6 y 9), J. H. Stape (vols. 7 y 9) y Gene M. Moore (vols. 8 y 9). Cambridge: Cambridge UP.

Obras de Schopenhauer

- SCHOPENHAUER, Arthur. 1909 (1883-86). *The World as Will and Idea*. Tr. de R. B. Haldane y J. Kemp. 3 vols. Londres: Kegan Paul, Trench, Trübner & Co.
- . 1897 (1851). *On Human Nature: Essays, Partly Posthumous, in Ethics and Politics*. Tr. de Thomas Bailey Saunders. Londres: George Allen y Unwin.
- . 1891. *Studies in Pessimism: A Series of Essays*. Tr. de Thomas Bailey Saunders. Londres: Swan Sonnenschein.

Otras fuentes primarias citadas

- ARISTÓTELES. 2005. *Metafísica*. Tr. de Patricio de Azcárate. Madrid: Espasa Calpe.
- BEERBOHM, Max. 1912. *A Christmas Garland Woven by Max Beerbohm*. Londres: Heinemann.
- BERKELEY, George. 1982 (1710). *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. Ed. de Kenneth Winkler. Indianápolis y Cambridge: Hackett.
- BORGES, Jorge Luis. 1976 (1952). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza.

---. 1981. *Antología poética 1923-1977*. Madrid: Alianza.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. 1977 (1636). *La vida es sueño*. Ed. de Ciriaco Morón. Madrid: Cátedra.

DARÍO, Rubén. 1997. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Ed. de Álvaro Salvador. Madrid: Espasa Calpe.

DARWIN, Charles. 2001 (1859). *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*. Londres: ElecBook.

DOSTOIEVSKI, Fiódor. 1996 (1866). *Crimen y castigo*. Ed. de Isabel Vicente. Madrid: Cátedra.

EMERSON, Ralph Waldo. 1990. *Selected Essays, Lectures, and Poems*. Ed. de Robert D. Richardson Jr. Nueva York: Bantam Classic.

EMPÍRICO, Sexto. 1993. *Esbozos Pirrónicos*. Ed. de Antonio Gallego Cao y Teresa Muñoz Diego. Madrid: Gredos.

JOYCE, James. 1986 (1922). *Ulysses*. Ed. de Hans Walter Gabler. Nueva York: Vintage.

MASCARÓ, Juan tr. 1973. *The Dhammapada*. Londres: Penguin.

---. 2008. *Bhagavad Gita*. Versión de Juan Mascaró. Ed. de José Manuel Abeleira. Barcelona: Debolsillo.

---. 2011 (2009). *Upanishads*. Versión de Juan Mascaró. Ed. de José Manuel Abeleira. Barcelona: Debolsillo.

MAUPASSANT, Guy de. 2000. *Le Horla et autres récits fantastiques*. Ed. de Mariane Bury. París: Le Livre de Poche.

NIETZSCHE, Friedrich. 1966. *The Portable Nietzsche*. Tr. de Walter Kaufmann. Nueva York: Viking Press.

- . 1997 (1887). *La genealogía de la moral. Un escrito polémico*. Ed. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- . 1998 (1889). *Ecce Homo. Cómo se llega a ser lo que se es*. Ed. de Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- . 2007 (1881). *The Dawn of Day*. Tr. de J. M. Kennedy. Nueva York: Dover.
- . 2014. *El nacimiento de la tragedia. El caminante y su sombra. La ciencia jovial*. Ed. de Germán Cano. Madrid: Gredos.
- PLATÓN. 2008. *Parménides, Teeteto, Sofista, Político*. Ed. de M^a Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero. Madrid: Gredos.
- RUSKIN, John. 1901 (1843-60). *Modern Painters. Volume III. Of Many Things*. Londres: George Allen (3^a ed.).
- SHAKESPEARE, William. 1997. *The Riverside Shakespeare*. Ed. de G. Blakemore Evans et al. Boston y Nueva York: Houghton Mifflin (2^a ed.).
- VARGAS LLOSA, Mario. 2002. *La verdad de las mentiras*. Madrid: Alfaguara.

Fuentes secundarias

- ACHEBE, Chinua. 1977. "An Image of Africa". *Massachusetts Review*, 18:4, pp. 782-794.
- ATTRIDGE, John. 2010. "'The Yellow-Dog Thing': Joseph Conrad, Verisimilitude, and Professionalism". *ELH*, 77:2, pp. 267-296.
- BAILLOT, A. 1927. *Influence de la philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900): étude suivie d'un essai sur les sources françaises de Schopenhauer*. París: J. Vrin.

- BAINES, Jocelyn. 1960. *Joseph Conrad: A Critical Biography*. Londres: Weidenfeld & Nicolson.
- BENDER, Todd K. 1979. *A Concordance to Conrad's "Heart of Darkness"*. Nueva York y Londres: Garland Publishing.
- BERNSTEIN, Stephen. 1994. "Conrad and Rousseau: A Note on *Under Western Eyes*". *Journal of Modern Literature*, 19:1, pp. 161-163.
- BERTHOUD, Jacques. 1978. *Joseph Conrad: The Major Phase*. Cambridge: Cambridge UP.
- . 1996. "The Secret Agent". En J. H. Stape ed. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 100-121.
- BLOOM, Harold. 1973. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. Londres, Oxford y Nueva York: Oxford UP.
- BOHLMANN, Otto. 1991. *Conrad's Existentialism*. Londres: Macmillan.
- BONNEY, William W. 1980. *Thorns and Arabesques: Contexts for Conrad's Fiction*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins UP.
- BOULTON, James T. ed. 1979. *The Letters of D. H. Lawrence, Volume I*. Cambridge: Cambridge UP.
- BOWERS, Terence. 2006. "Conrad's *Aeneid: Heart of Darkness* and the Classical Epic". *Conradiana*, 38:2, pp. 115-142.
- BRADBROOK, M. C. 1941. *Joseph Conrad: Poland's English Genius*. Cambridge: Cambridge UP.
- BRANTLINGER, Patrick. 1985. "Heart of Darkness: Anti-Imperialism, Racism, or Impressionism?". *Criticism*, 27:4, pp. 363-385.
- BROOKS, Peter. 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Oxford: Clarendon Press.

- BROSS, Addison C. 1971. "Beerbohm's 'The Feast' and Conrad's Early Fiction". *Nineteenth-Century Fiction*, 26:3, pp. 329-336.
- BUSZA, Andrzej. 1976. "Rhetoric and Ideology in Conrad's *Under Western Eyes*". En Norman Sherry ed. *Joseph Conrad: A Commemoration. Papers from the 1974 International Conference on Conrad*. Londres: Macmillan Press, pp. 105-118.
- BUTTE, George. 1989. "What Silenus Knew: Conrad's Uneasy Debt to Nietzsche". *Comparative Literature*, 41:2, pp. 155-169.
- CHAIKIN, Milton. 1955. "Zola and Conrad's 'The Idiots'". *Studies in Philology*, 52:3, pp. 502-507.
- CAUFIELD, James Walter. 2011. "'Astray amongst the Passion of the Earth': *Lord Jim* as Schopenhauerian Passion Play". *Conradiana*, 43:2-3, pp. 105-122.
- CLARK, Lorrie. 1999. "Rousseau and Political Compassion in *The Nigger of the 'Narcissus'*". *Conradiana*, 31:2, pp. 120-130.
- CONRAD, Borys. 1970. *My Father: Joseph Conrad*. Londres: Calder & Boyars.
- CONRAD, Jessie. 1926. *Joseph Conrad as I Knew Him*. Londres: Heinemann.
- COOK, Albert. 1958. "Conrad's Void". *Nineteenth-Century Fiction*, 12:4, pp. 326-330.
- COPLESTON, Frederick. 1946. *Arthur Schopenhauer: Philosopher of Pessimism*. Londres: Burns Oates & Washbourne Ltd.
- CURLE, Richard. 1928. *The Last Twelve Years of Joseph Conrad*. Londres: Sampson Low, Marston.
- DAS, R. J. 1980. *Joseph Conrad: A Study in Existential Vision*. Nueva Delhi: Associated Publishing.
- DAVIDSON, Arnold E. 1976. *Conrad's Endings: A Study of the Five Major Novels*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press.
- . 1981. "The Sign of Conrad's Secret Agent". *College Literature*, 8:1, pp. 33-41.

- DEKOVEN, Marianne. 1997-98. "Conrad's Unrest". *Journal of Modern Literature*, 21: 2, pp. 241-249.
- DIKE, Donald. 1962. "The Tempest of Axel Heyst". *Nineteenth-Century Fiction*, 17:2, pp. 95-113.
- DISANTO, Michael John. 2009. *Under Conrad's Eyes: The Novel as Criticism*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's UP.
- . 2010. "'Dramas of Fallen Horses': Conrad, Dostoevsky, and Nietzsche". *Conradiana*, 42:3, pp. 45-68.
- EGGERT, Paul. 1999. "Conrad's Last Novels: Surveillance and Action". *The Conradian*, 24:2, pp. 61-73.
- EPSTEIN, Harry S. 1973. "Lord Jim as a Tragic Action". *Studies in the Novel*, 5:2, pp. 229-247.
- EPSTEIN, Hugh. 1998. "Victory's Marionettes: Conrad's Revisitation of Stevenson". En Keith Carabine et al. ed. *Conrad, James and Other Relations*. Lublin y Nueva York: Columbia UP, pp. 189-216.
- ERDINAST-VULCAN, Daphna. 1991. *Joseph Conrad and the Modern Temper*. Oxford: Clarendon Press.
- EVANS, Robert O. 1956. "Conrad's Underworld". *Modern Fiction Studies*, 2:2, pp. 56-62.
- FEDER, Lillian. 1955. "Marlow's Descent into Hell". *Nineteenth Century Fiction*, 9:4, pp. 280-292.
- FIRCHOW, Peter E. 2000. *Envisioning Africa: Racism and Imperialism in Conrad's "Heart of Darkness"*. Lexington: University Press of Kentucky.
- FLEISHMAN, Avrom. 1965. "The Symbolic World of *The Secret Agent*". *ELH*, 32:2, pp. 196-219.

- FORD, Ford Madox. 1924. *Joseph Conrad: A Personal Remembrance*. Londres: Duckworth.
- FORSTER, E. M. 1936 (1920). "Joseph Conrad: A Note". *Abinger Harvest*. Nueva York: Harcourt, Brace & Co, pp. 136-141.
- FRASER, Gail. 1996. "The Short Fiction". En J. H. Stape ed. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 25-44.
- GALSWORTHY, John. 1927. *Castles in Spain and Other Screeds*. Londres: Heinemann.
- GALVÁN, Fernando. 1994. "Reescrituras masculinas y femeninas del mito del descenso a los infiernos: Joseph Conrad, Angela Carter, Doris Lessing y Muriel Spark". En Fernando Galván et al. *Ensayos sobre metaficción inglesa*. La Laguna: Universidad de La Laguna, pp. 79-117.
- GARDINER, Patrick. 1975 (1963). *Schopenhauer*. Tr. de Ángela Saiz Sáez. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- GARNETT, Edward ed. 1928. *Letters from Joseph Conrad, 1895-1924*. Indianápolis: Bobbs-Merrill.
- GATCH, Katherine Haynes. 1951. "Conrad's Axel". *Studies in Philology*, 48:1, pp. 98-106.
- GEDDES, Gary. 1980. *Conrad's Later Novels*. Montreal & Kingston: McGill-Queen's UP.
- GILL, David. 1999. "The Fascination of the Abomination: Conrad and Cannibalism". *The Conradian*, 24:2, pp. 1-30.
- GRAHAM, Kenneth. 1996. "Conrad and Modernism". En J. H. Stape ed. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 203-222.

- GRAVER, Lawrence. 1969. *Conrad's Short Fiction*. Berkeley y Los Ángeles: U of California P.
- GROSS, Seymour L. 1957. "A Further Note on the Function of the Frame in 'Heart of Darkness'". *Modern Fiction Studies*, III, pp. 167-170.
- GUERARD, Albert. 1947. *Joseph Conrad*. Nueva York: New Directions.
- . 1958. *Conrad the Novelist*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- GUETTI, James. 1965. "'Heart of Darkness' and the Failure of the Imagination". *Sewanee Review*, 73:3, pp. 488-504.
- HAMBROOK, Glyn. 2006. "Baudelaire, Degeneration Theory, and Literary Criticism in *Fin de siècle* Spain". *The Modern Language Review*, 101:4, pp. 1005-1024.
- HAMPSON, Robert. 1992. *Joseph Conrad: Betrayal and Identity*. Basingstoke: Macmillan.
- HARKNESS, Bruce. 2000. "An Old-Fashioned Reading of Conrad; Or, 'Oh, No! Not Another Paper on *Heart of Darkness*!'". *Conradiana*, 32:1, pp. 41-46.
- HAWKINS, Hunt. 1979. "Conrad's Critique of Imperialism in *Heart of Darkness*". *PMLA*, 94:2, pp. 286-299.
- . 1981. "Joseph Conrad, Roger Casement and the Congo Reform Movement". *Journal of Modern Literature*, 9:1, pp. 65-80.
- HAWTHORN, Jeremy. 1990. *Joseph Conrad: Narrative Technique and Ideological Commitment*. Londres y Nueva York: Edward Arnold.
- HAY, Eloise Knapp. 1963. *The Political Novels of Joseph Conrad: A Critical Study*. Chicago y Londres: U of Chicago P.
- . 1973. "Conrad Between Sartre and Socrates". *Modern Language Quarterly*, 34:1, pp. 85-97.

- HENRICKSEN, Bruce. 1978. "*Heart of Darkness* and the Gnostic Myth". *Mosaic*, 11:4, pp. 35-44.
- HERNDON, Richard. 1960. "The Genesis of Conrad's 'Amy Foster'". *Studies in Philology*, 57:3, pp. 549-566.
- HERVOUET, Yves. 1990. *The French Face of Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge UP.
- HEWITT, Douglas. 1952. *Conrad: A Reassessment*. Cambridge: Bowes & Bowes (3^a ed. 1975).
- HOWE, Irving. 1973. "Order and Anarchy". En Ian Watt ed. *The Secret Agent Casebook*. Londres: Macmillan.
- HUNTER, Allan. 1983. *Joseph Conrad and the Ethics of Darwinism*. Londres y Canberra: Croom Helm.
- JACKEL, Brad. 2001. "Re-painting Hell: Conrad's Infernal Imagery". *Conradiana*, 33:2, pp. 107-128.
- JEAN-AUBRY, G. ed. 1927. *Joseph Conrad: Life and Letters*, 2 vols. Londres: Heinemann.
- JOHNSON, Bruce. 1971a. *Conrad's Models of Mind*. Minneapolis: U of Minnesota P.
- . 1971b. "Names, Naming, and the 'Inscrutable' in Conrad's *Heart of Darkness*". *Texas Studies in Literature and Language*, 12:4, pp. 675-688.
- JONES, Susan. 1997. "Conrad's Debt to Marguerite Poradowska". En Gene M. Moore, Owen Knowles y J. H. Stape ed. *Conrad: Intertexts & Appropriations. Essays in Memory of Yves Hervouet*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, pp. 7-27.
- KALNINS, Mara. 2004a. "Introduction". Mara Kalnins ed. *Victory*. Oxford y Nueva York: Oxford UP, pp. xiii-xxxviii.

- . 2004b. "Explanatory Notes". Mara Kalnins ed. *Victory*. Oxford y Nueva York: Oxford UP, pp. 317-330.
- KARL, Frederick R. 1958. "Conrad's Stein: The Destructive Element". *Twentieth Century Literature*, 3:4, pp. 163-169.
- . 1968. "Introduction to the *Danse Macabre*: Conrad's *Heart of Darkness*". *Modern Fiction Studies*, 14:2, pp. 143-156.
- KEATING, George T. ed. 1929. *A Conrad Memorial Library: The Collection of George T. Keating*. Garden City, Nueva York: Doubleday.
- KIRSCHNER, Paul. 1968. *Conrad: The Psychologist as Artist*. Edimburgo: Oliver & Boyd.
- . 1993. "Conrad, Ibsen, and the Description of Humanity". *Conradiana*, 25:3, pp. 178-206.
- . 1998. "The French Face of Dostoyevsky in Conrad's *Under Western Eyes*: Some Consequences for Criticism". *Conradiana*, 30:3, pp. 164-182.
- KNOWLES, Owen. 1994. "'Who's Afraid of Arthur Schopenhauer?': A New Context for Conrad's *Heart of Darkness*". *Nineteenth-Century Literature*, 49:1, pp. 75-106.
- . 1997 (1979). "Conrad, Anatole France, and the Early French Romantic Tradition: Some Influences". En Gene M. Moore, Owen Knowles y J. H. Stape ed. *Conrad: Intertexts & Appropriations. Essays in Memory of Yves Hervouet*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, pp. 81-102.
- y Moore, Gene. 2000. *The Oxford Reader's Companion to Conrad*. Oxford: Oxford UP.

- KRAJKA, Wiesław. 1998. "Making Magic as Cross-cultural Encounter: The Case of Conrad's 'Karain: A Memory'". En Keith Carabine et al. ed. *Conrad, James and Other Relations*. Lublin y Nueva York: Columbia UP, pp. 245-259.
- LAND, Stephen K. 1984. *Conrad and the Paradox of Plot*. Londres y Basingstoke: Macmillan.
- LASKOWSKY, Henry J. 1977. "Esse est percipi: Epistemology and Narrative Method in *Victory*". *Conradiana*, 9, pp. 275-286.
- LEAVIS, F. R. 1948. *The Great Tradition: George Eliot, Henry James, Joseph Conrad*. Londres: Penguin.
- LESTER, John. 1988. *Conrad and Religion*. Londres y Basingstoke: Macmillan.
- LEVIN, Yael. 2007. "The Moral Ambiguity of Conrad's Poetics: Transgressive Secret Sharing in *Lord Jim* and *Under Western Eyes*". *Conradiana*, 39:3, pp. 211-228.
- LODGE, David. 1964. "Conrad's *Victory* and *The Tempest*: An Amplification". *The Modern Language Review*, 59:2, pp. 195-199.
- LOTHE, Jakob. 1989. *Conrad's Narrative Method*. Oxford: Clarendon Press.
- MADDEN, Fred. 1999. "The Ethical Dimensions of *Heart of Darkness* and *Lord Jim*: Conrad's Debt to Schopenhauer". *Conradiana*, 31:1, pp. 42-62.
- MAGEE, Bryan. 1983. *The Philosophy of Schopenhauer*. Oxford: Clarendon Press.
- MARTIN, William Alejandro. 2002. "Review: Nic Panagopoulos, *The Fiction of Joseph Conrad: The Influence of Schopenhauer and Nietzsche*. Anglo American Studies. Vol. 12. London: Peter Lang, 1998". *Conradiana*, 34:3, pp. 235-238.
- MEYERS, Jeffrey. 1990. "Conrad's Influence on Modern Writers". *Twentieth Century Literature*, 36:2, pp. 186-206.
- MICHELETTI, Mario. 1967. *Lo schopenhauerismo di Wittgenstein*. Bolonia: Zanichelli.

- MILLER, J. Hillis. 1966. *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- . 1996. "Heart of Darkness Revisited". En Ross C. Murfin ed., *Heart of Darkness*. Boston y Nueva York: Bedford/ St. Martin's (2ª ed.), pp. 206-220.
- MONOD, Sylvère. 2005. "Conrad's Polyglot Wordplay". *The Modern Language Review*, 100, Supplement, pp. 222-234.
- MOORE, Gene M. 1996. "Conrad's influence". En J. H. Stape ed. *The Cambridge Companion to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 223-241.
- . 1997. "Conrad's 'The Idiots' and Maupassant's 'La Mère aux monstres'". En Gene M. Moore, Owen Knowles y J. H. Stape ed. *Conrad: Intertexts & Appropriations. Essays in Memory of Yves Hervouet*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, pp. 49-58.
- MORGAN, James. 2001. "Harlequin in Hell: Marlow and the Russian Sailor in Conrad's *Heart of Darkness*". *Conradiana*, 33:1, pp. 40-48.
- MORRIS, Robert L. 1950. "Eliot's 'Game of Chess' and Conrad's 'The Return'". *Modern Language Notes*, 65:6, pp. 422-423.
- MORZINSKI, Mary. 2002. "Heart of Darkness and Plato's Myth of the Cave". *Conradiana*, 34:3, pp. 227-233.
- MOSER, Thomas. 1957. *Joseph Conrad: Achievement and Decline*. Cambridge, Mass.: Harvard UP.
- MOZINA, Andrew. 1998. "An Outcast Twice Removed: Conrad, Razumov, and the Martyr as Model in *Under Western Eyes*". *Conradiana*, 30:2, pp. 125-139.
- NAJDER, Zdzisław. 1976. "Conrad and Rousseau: Concepts of Man and Society". En Norman Sherry ed. *Joseph Conrad: A Commemoration. Papers from the 1974 International Conference on Conrad*. Londres: Macmillan Press, pp. 77-90.

- . 1997. *Conrad in Perspective: Essays on Art and Fidelity*. Cambridge: Cambridge UP.
- . 2007 (1983). *Joseph Conrad: A Life*. Tr. de Halina Najder. Nueva York: Camden House.
- PAIGE, D. D. ed. 1951. *The Letters of Ezra Pound 1907-1941*. Londres: Faber.
- PANAGOPOULOS, Nic. 1998. *The Fiction of Joseph Conrad: The Influence of Schopenhauer and Nietzsche*. Frankfurt del Meno: Peter Lang.
- . 2001. "'Will' and 'Representation' in *Victory*". *The Conradian*, 26: 1, pp. 17-32.
- . 2007. "*Victory* and *Romeo and Juliet*: Eros and Thanatos". *Conradiana*, 39:2, pp. 135-151.
- PARRY, Benita. 1983. *Conrad and Imperialism: Ideological Boundaries and Visionary Frontiers*. Londres: Macmillan.
- PETERS, John G. 2006. *The Cambridge Introduction to Joseph Conrad*. Cambridge: Cambridge UP.
- RAVAL, Suresh. 1986. *The Art of Failure: Conrad's Fiction*. Boston: Allen & Unwin.
- RAY, Martin. 1985. "Joseph Conrad's *The Nigger of the 'Narcissus'*: A Note on its Critical Reception". *The Review of English Studies*, 36:143, pp. 385-387.
- . 2008. "Conrad, Schopenhauer, and *le mot juste*". *The Conradian*, 33:1, pp. 31-42.
- RENNER, Stanley W. 2012. "*The Secret Sharer*, Nietzsche, and Conrad's New Man". *Conradiana*, 44:2-3, pp. 145-161.
- RESSLER, Steve. 1988. *Joseph Conrad: Consciousness and Integrity*. Nueva York y Londres: New York UP.
- RISING, Catharine. 2001. "Raskolnikov and Razumov: From Passive to Active Subjectivity in *Under Western Eyes*". *Conradiana*, 33:1, pp. 24-39.

- ROSENFELD, Claire. 1967. *Paradise of Snakes: An Archetypal Analysis of Conrad's Political Novels*. Chicago y Londres: The U of Chicago P.
- ROSS, Stephen. 2000. "A Note on Geometrical Symbols and the Address Label in Conrad's *The Secret Agent*". *Conradiana*, 32:2, pp. 119-122.
- ROUSSEL, Royal. 1971. *The Metaphysics of Darkness: A Study in the Unity and Development of Conrad's Fiction*. Baltimore y Londres: The Johns Hopkins Press.
- SAID, Edward W. 1966. *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*. Nueva York: Columbia UP.
- . 1976. "Conrad and Nietzsche". En Norman Sherry ed. *Joseph Conrad: A Commemoration. Papers from the 1974 International Conference on Conrad*. Londres: Macmillan Press, pp. 65-76.
- SAVESON, John E. 1974. *Conrad: The Later Moralists*. Amsterdam: Rodopi.
- SCHEICK, William J. 1990. *Fictional Structure and Ethics: The Turn-of-the-Century English Novel*. Atenas y Londres: The U of Georgia P.
- SCHUSTER, Charles I. 1984. "Comedy and the Limits of Language in Conrad's 'Typhoon'". *Conradiana*, 16:1, pp. 55-71.
- SCHWARZ, Daniel R. 1980. *Almayer's Folly to Under Western Eyes*. Londres: Macmillan.
- . 1982. *Conrad: The Later Fiction*. Londres: Macmillan.
- SELTZER, Leon F. 1970. *The Vision of Melville and Conrad: A Comparative Study*. Atenas: Ohio UP.
- SHAFFER, Brian W. 2008. "Cambridge Introductions: Conrad & Joyce. Book Review". *English Literature in Transition*, 51:1, pp. 105-109.

- SHERRY, Norman ed. 1973. *Conrad: The Critical Heritage*. Londres y Boston: Routledge & Kegan Paul.
- SIMMONS, Allan H. y J. H. Stape. 2012. "Introduction". Allan H. Simmons y J. H. Stape ed. *Tales of Unrest*. Cambridge: Cambridge UP, pp. xxv-lxii.
- SINGH, Frances B. 1978. "The Colonialistic Bias of *Heart of Darkness*". *Conradiana*, 10:1, pp. 41-54.
- STALLMAN, Robert W. 1955. "Conrad and *The Great Gatsby*". *Twentieth Century Literature*, 1:1, pp. 5-12.
- . 1959. "Time and *The Secret Agent*". *Texas Studies in Literature and Language*, 1:1, pp. 101-122.
- STAPE, J. H. 2000. "Louis Becke's Gentlemen Pirates and *Lord Jim*". Allan H. Simmons y J. H. Stape ed. *The Conradian. Lord Jim: Centennial Essays*. Amsterdam y Atlanta, GA: Rodopi, pp. 72-82.
- y Owen Knowles ed. 1996. *A Portrait in Letters: Correspondence to and about Conrad*. Amsterdam y Atlanta, GA: Rodopi.
- y Ernest W. Sullivan. 2012. "Explanatory Notes". J. H. Stape y Ernest W. Sullivan ed. *Lord Jim*. Cambridge: Cambridge UP, pp. 521-565.
- STATEN, Henry. 1986. "Conrad's Mortal Word". *Critical Inquiry*, 12:4, pp. 720-740.
- STEIN, William Bysshe. 1956-57. "The Lotus Posture and 'The Heart of Darkness'". *Modern Fiction Studies*, 2:4, pp. 235-237.
- . 1965. "Conrad's East: Time, History, Action, and *Maya*". *Texas Studies in Literature and Language*, 7:3, pp. 265-283.
- STEWART, J. I. M. 1968. *Joseph Conrad*. Nueva York: Dodd, Mead & Company.
- TANNER, Tony. 1976. "'Gnawed Bones' and 'Artless Tales' – Eating and Narrative in Conrad". En Norman Sherry ed. *Joseph Conrad: A Commemoration. Papers*

- from the 1974 International Conference on Conrad*. Londres: Macmillan Press, pp. 17-36.
- THALE, Jerome. 1955. "Marlow's Quest". *University of Toronto Quarterly*, 24:4, pp. 351-358.
- THORBURN, David. 1974. *Conrad's Romanticism*. New Haven y Londres: Yale UP.
- TESSITORE, John. 1980. "Freud, Conrad, and *Heart of Darkness*". *College Literature*, 7:1, pp. 30-40.
- TOURCHON, Patrick. 2008. "Polyphony in *Lord Jim*: On *Übermensch*". *Conradiana*, 40:1, pp. 71-88.
- TUTEIN, David W. 1990. *Joseph Conrad's Reading. An Annotated Bibliography*. West Cornwall, CT: Locust Hill Press.
- VAN GHENT, Dorothy. 1953. *The English Novel: Form and Function*. Nueva York: Holt, Rinehart & Winston.
- VILLANUEVA, Darío. 1991. *El polen de ideas. Teoría, Crítica, Historia y Literatura comparada*. Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias.
- . 1995. "Poética comparada". *Revista de Filología Francesa*, 8, Servicio de Publicaciones. Univ. Complutense, Madrid, pp. 191-199.
- WATT, Ian. 1979a. *Conrad in the Nineteenth Century*. Berkeley y Los Ángeles: U of California P.
- . 1979b. "The Ending of *Lord Jim*". *Conradiana*, 11:1, pp. 3-21.
- WATTS, Cedric ed. 1969. *Joseph Conrad's Letters to R. B. Cunningham Graham*. Cambridge: Cambridge UP.
- WATTS, Cedric. 1977. *Conrad's "Heart of Darkness": A Critical and Contextual Discussion*. Milán: Mursia International.
- . 1982. *A Preface to Conrad*. Londres y Nueva York: Longman.

- . 1984. *The Deceptive Text: An Introduction to Covert Plots*. Brighton, Sussex: Harvester Press.
- . 1989. *Joseph Conrad: A Literary Life*. Basingstoke: Macmillan.
- . 1994. "Introduction". *Victory*. Cedric Watts ed. Londres: Everyman.
- . 2009. "Under Western Eyes: The Haunted Haunts". *The Conradian*, 34:2, pp. 35-50.
- . 2011. "Contexts for *The Secret Agent*, with a Letter from R. B. Cunninghame Graham to H. B. Samuels". *The Conradian*, 36:1, pp. 80-88.
- WHITE, Allon. 1981. *The Uses of Obscurity: The Fiction of Early Modernism*. Londres, Boston y Henley: Routledge & Kegan Paul.
- WIDMER, Kingsley. 1959. "Conrad's Pyrrhic Victory". *Twentieth Century Literature*, 5:3, pp. 123-130.
- WOLLAEGER, Mark A. 1990. *Joseph Conrad and the Fictions of Skepticism*. Stanford, California: Stanford UP.
- WORTH, George J. 1955. "Conrad's Debt to Maupassant in the Preface to *The Nigger of the 'Narcissus'*". *Journal of English and Germanic Philology*, 54:4, pp. 700-704.
- ZABEL, Morton D. 1945. "Joseph Conrad: Chance and Recognition". *Sewanee Review*, 53:1, pp. 1-22.
- ZAMBRANO CARBALLO, Pablo Luis. 1994. *La mística de la noche oscura: ecos de San Juan de la Cruz en T. S. Eliot*. Tesis doctoral. Universidad de Huelva.
- ZUCKERMAN, Jerome. 1968. "The Motif of Cannibalism in *The Secret Agent*". *Texas Studies in Literature and Language*, 10:2, pp. 295-299.
- ZURBANO GARCÍA, Daniel. 2013. "Estudio introductorio". *El corazón de las tinieblas*. Ed. de Daniel Zurbano García. Madrid: Abada, pp. 7-110.